L. mus.
o. 2/5

Musikalisches
CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der

literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins,

sowie

der Herren Musikdir. **C. Billert**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **Dorn**, Prof. **G. Engel**, Direktor **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Professor **E. Mach**, Professor Dr. **E. Naumann**, Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirektor Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, Direktor **L. Wandelt**, Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

bearbeitet und herausgegeben

von

Hermann Mendel.

Fünfter Band.

BERLIN,
Verlag von Robert Oppenheim.
1875.

BIBLIOTHECA
CIVITATIS
BABENBERGENSIS.

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

Harmonielehre (Schluss des in Band IV. begonnenen Art.). Helmholtz ist indessen weit davon entfernt, hiermit Alles erklären zu wollen. Er spricht es im Gegentheil am Schlusse seines Werkes bestimmt aus, in der Aesthetik der Musik nicht weiter vorschreiten und nicht zur Lehre vom Rhythmus, von den Compositionsformen, von den Mitteln des musikalischen Ausdruckes übergehen zu wollen. Er fährt (S. 560) fort: »In allen diesen Gebieten werden die Eigenthümlichkeiten der sinnlichen Empfindung noch hin und wieder einen Einfluss haben, aber doch wohl nur in sehr untergeordneter Weise. Die eigentliche Schwierigkeit wird in der Verwickelung der psychischen Motive liegen, die sich hier geltend machen. Freilich beginnt auch hier erst der interessantere Theil der musikalischen Aesthetik — handelt es sich doch darum, schliesslich die Wunder der grossen Kunstwerke zu erklären, die Aeusserungen und Bewegungen der verschiedenen Seelenstimmungen kennen zu lernen. So lockend aber auch das Ziel sein möge, ziehe ich es doch vor, diese Untersuchungen, in denen ich mich zu sehr als Dilettant fühlen würde, Anderen zu überlassen, und selbst auf dem Boden der Naturforschung, an den ich gewöhnt bin, stehen zu bleiben.«

So überlässt der jetzt fast allein massgebende Vertreter der physikalisch-physiologischen Seite der Musikwissenschaft diese eine Aufgabe der H. den Philosophen und speciell den Aesthetikern. Ganz ähnlich machen es in dieser Beziehung die neueren Lehrbücher der Harmonie, sowohl die für die Praxis bestimmten, als auch die rein wissenschaftlichen. Auch sie stellen weitere Forschungen nach den letzten Gründen in Beziehung auf das Wesen der Tonkunst und auf ihre Wirkungen nicht an. Was aber in dieser Frage von hervorragenden productiven Künstlern in Wort und Schrift bekannt geworden ist, trägt viel zu sehr den Charakter des Unwissenschaftlichen, als dass es für die Entwickelung der H. nach dieser Seite von Vortheil sein könnte. — Es wäre demnach jetzt nachzuweisen, wie Philosophen und Aesthetiker ihre Aufgabe gegenüber dem besprochenen Problem zu lösen versucht haben. Dieser Nachweis gehört aber nicht mehr zur H.; ich muss es daher dem Leser überlassen, sich durch das Studium der Philosophie und Aesthetik hierüber Aufschluss zu verschaffen. Zur vorläufigen Orientirung sind übrigens die Geschichten der Aesthetik von R. Zimmermann, H. Lotze u. A. zu empfehlen.

So wenig die eigentlichen Fachschriften sich in neuerer Zeit mit der Frage nach der eigentlichen Aufgabe der Musik im Allgemeinen befassen, ebenso wenig geben sie Anweisung, wenn es sich darum handelt, welche Mittel der Schüler zur Erreichung eines bestimmten musikalischen Zweckes anzuwenden habe; und doch ist dieses ja nur die eine Seite der H., nämlich der Nachweis darüber, wie und zu welchen Zwecken das harmonische Material zu verwenden sei. Zu dieser Beschränkung ist aber die Berechtigung unumwunden zuzugestehen gegenüber der Unlösbarkeit der gestellten Aufgabe. »Solche Lehren fruchtbar darzustellen, dazu gehörten einmal die vollendetsten praktischen Künstler, die fähig und bereit wären, die verschiedensten Tonspiele und Mienenspiele der Natur in jedem Augenblicke abzulauschen und so rasch wie charakteristisch in Noten zu fixiren, weil nur durch Darlegung zahlloser Beispiele zu einer solchen Lehre überhaupt der Grund zu legen wäre. Die Künstler aber, die dies Talent besässen, würden es nie an so zerstreute und zugleich so pedantische Studien vergeuden wollen; sie würden die Schüler lieber an ihr Beispiel als an irgend eine Lehre verweisen. Zu solch einer Lehre gehörten nicht allein solche praktische Künstlernaturen, sondern auch Männer, die mit der vollkommensten wissenschaftlichen Kenntniss der Technik ihrer Künste zugleich die allgemeinste Bildung und die ausgebreitetste weltmännische Menschenkunde verbänden. Diese letzteren Eigenschaften pflegt das künstlerische wie das gesellige Genie auf ganz instinktivem Wege zu erwerben; für den Kunstlehrer, den wir suchen, würde noch erfordert werden, dass er zu allen den angeführten Besitzen auch noch die Gabe hinzufüge, sich von Allem die bewussteste

Rechenschaft zu geben und wieder die Errungenschaften seines seltenen Geistes in das Bewusstsein Anderer klar und deutlich übertragen zu können. Mit keinen geringeren Begabungen als diesen scheint der Preis einer solchen Kunstlehre zu erjagen. Wäre nun aber diese kaum denkbare Vereinigung all dieser Eigenschaften in Einer Persönlichkeit gegeben, so begännen dann erst die gegenständlichen Schwierigkeiten der Aufgabe, die geradezu an das Unmögliche grenzen.«

»Man mag die allgemeine Natur der Gefühle und Leidenschaften von Grund aus kennen, man mag ihre Arten und Grade in die schärfsten schematischen Gruppen geordnet haben, man mag die Rhythmen, die Grundtöne, die Accente und alles, was die Elemente ihrer Natursprache ausmacht, auswendig wissen: es giebt nicht eine Gemüthsbewegung, wie bestimmt und stark sie geartet sei, die sich selbst in Einem und demselben Menschen einmal wie das anderemal äusserte, für die es also einen gemeingültigen künstlerischen Ausdruck gäbe. In der reichen Mannichfaltigkeit des Lebens wechselt unter den Einwirkungen der vielgestaltigsten Verhältnisse, unter der Zumischung der verschiedenartigsten begleitenden Leidenschaften Vorstellungen und Einbildungen ihre Weise, ihre Stärke, ihre Färbung in jedem Momente einer jeden Lage eines jeden Menschen, so dass der Tonkünstler, der irgend eine Gemüthsbewegung darstellen soll, immer zugleich die Zeit zu beachten hat in der, und den Ort an dem, und den Gegenstand um den, und die Person in welcher der Affect in Bewegung kommt.«

»Blickt man von den so beweglichen Gegenständen der musikalischen Nachahmung zu den Mitteln und Wegen der Nachahmung herüber, so zerbröckelt hier das Material, wo man anfasst, in einer ähnlichen Weise, ohne feste Anhaltspunkte zu gewähren. Man hat die Tonarten nach ihrem seelischen Ausdruck zu charakterisiren versucht, und nichts Burleskeres kann man zusammenstellen, als die grell widersprechenden Ergebnisse, zu denen man da und dort gelangte. So hat man auch über die psychische Bedeutung der Intervalle philosophirt; allein von jedem einzelnen der auffallenderen Uebergänge würde sich nachweisen lassen, dass man ihn bald zu sinnlich malerischen, bald zu blos emphatischen, bald zu geistig charakteristischen Zwecken, und zwar zu den allerverschiedensten, verwenden, ja dass der Sänger dabei durch gut oder schlecht angebrachtes Ueberschleifen die Absicht des Setzers einmal trefflich verdeutlichen, das anderemal gänzlich zerstören könne. Hier ist Alles Zwei- und Vieldeutigkeit und erhält seine Bestimmtheit erst durch die innern und äussern Beziehungen und Verbände zu dem Umgebenden, genau wie in dem gegenständlichen Theile der künstlerischen Aufgabe, in den Regionen der Gefühle. In so verwickelten Aufgaben nun wird sich der Künstler, den man sie im einzelnen erst lehren sollte, niemals zurechtfinden; der die Schule der musikalischen Technik durchgemacht hat und die Anlage zu einer instinktiven Erkenntniss des Welt- und Menschentreibens in sich trägt, wird sie fast ohne jede Anweisung lösen« (Gervinus, »Händel und Shakesp.«, S. 205).

Erkennt man die Ausscheidung der erwähnten Momente aus der H. als berechtigt an, so ist das harmonische Material immer noch nach verschiedenen Richtungen hin wissenschaftlich zu untersuchen. Zunächst sind Untersuchungen physikalisch-physiologischer Natur möglich, d. h. Untersuchungen von Erscheinungen, welche bei Entstehung von Klängen, Klangverhältnissen und Zusammenklängen entstehen in den klingenden Körpern und Organen, in der Umgebung derselben, wie in unserem Gehörorgane und den damit zusammenhängenden Nerven- und Gehirnsubstanzen. Diese Aufgabe ist als ein besonderer Theil der Musikwissenschaft von der H. getrennt und wird in der Regel als Akustik (s. d.) bezeichnet, über die schon abgehandelt worden ist.

Die eigentliche H. hat die Resultate jener Forschungen nur insoweit in Rechnung zu ziehen, soweit dieselben zum eingehenden Verständnisse alles dessen nothwendig sind, was Musikern und Dilettanten bei ihrer Beschäftigung

mit Musik hinsichtlich des harmonischen Materials entgegentritt; es sind dieses namentlich die Lehren von den Schwingungszahlen und den Schwingungsverhältnissen, von den Partial- oder Aliquottönen, von den bei Zusammenklängen entstehenden Schwebungen und Combinationstönen (s. d. und unter »Akustik«) und Aehnliches. — Lange Zeit glaubte man, mit Hülfe der Schwingungsverhältnisse oder, was schliesslich dasselbe ist, der Saitenlängen Alles erklären zu können; jene Berechnungen haben sich daher im Laufe der Jahrhunderte zu einer besonderen Wissenschaft herausgebildet, über welche unter Kanonik das Nähere zu finden ist. In die eigentliche H. gehört hiervon nur dasjenige, was nothwendig und erforderlich ist zur Ableitung der grundlegenden Principien und zur Erlangung eines eingehenden Verständnisses in Betreff der Construction von Tonsystemen. Ausserdem behält die H. aber noch folgende Aufgaben: I. hat sie nachzuweisen, wie das harmonische Material sich in der Praxis nach und nach entwickelt hat; II. hat sie sich mit Aufsuchung und Betrachtung der einzelnen harmonischen Elemente zu befassen.

Die erste Aufgabe führt zu einer »Geschichte der Harmonie«, die, so wichtig sie ist, hier nicht gegeben werden kann. Es ist daher hier nur anzudeuten, wie die H. in den verschiedenen Epochen sich mit der zweiten Aufgabe abgefunden hat, eventuell ob sie hierbei das Richtige getroffen oder sich geirrt hat, um dann schliesslich aus den gewonnenen Grundlagen heraus eine Uebersicht über das Gesammtgebiet der H. nach dem jetzigen Standpunkte der Wissenschaft geben zu können.

Die Griechen sowohl wie alle anderen Völker des Alterthums kennen eine Harmonie in dem Sinne des gleichzeitigen Erklingens mehrerer nebeneinander hergehender, melodisch verschiedener Stimmen gar nicht; ihr Gesang war nur einstimmig und höchstens durch die Octave verdoppelt. Die antike H. hatte sich daher auch nur um das zu kümmern, was zu einer wohlgeordneten Melodie gehört. So beschäftigen sich die griechischen Theoretiker auch nur damit, was sich auf die Tonordnung der Melodie, ihre Tonart, Modulation, ihr Klanggeschlecht und dergl. bezieht. Welches nun diese ihre Lehren sind, das findet man in den Artikeln: Griechische Musik, Klanggeschlecht, Tetrachord, Chromatisch, Diatonisch, Enharmonisch u. s. f. angegeben. Zu erwähnen bleibt nur, dass sich unter den Tonlehrern zwei Secten bildeten, »von denen die ältere den Lehren des Pythagoras, die jüngere denen des Aristoxenus folgte. Pythagoras und seine Anhänger verwarfen in Sachen der Tonbestimmung das Urtheil des Gehörs und erkannten nur der Messung am Monochord und der Rechnung das Schiedsrichteramt zu. Die Zahlen waren ihnen eine Regel, ein Kanon für die Tonbestimmung, daher sie Kanoniker genannt wurden. Im Gegensatze zu dieser Zahlentheorie des Pythagoras behauptete etwa 200 Jahre nach ihm Aristoxenus, das Gehör sei der alleinige Richter in Sachen der Intervallenbestimmung, und dasjenige Verhältniss, in welchem die Töne vom Gehör vernommen würden, sei allein massgebend. Seine Schule nannte man die Harmoniker.« (A. v. Dommer, »Handbuch der Musikgeschichte« S. 19.)

Die von Pythagoras für die diatonische Scala und für das Tonsystem aufgestellten Zahlenverhältnisse galten bei den Tonlehrern des ganzen Mittelalters bis zu Zarlino (1519—1590, s. Tonsystem). Auch viele andere Lehren der griechischen Theoretiker behielten so lange Gültigkeit. Die Veranlassung hierzu gab besonders Boethius mit seinen Büchern »*de musica*«. »Boethius selbst erscheint in seiner Schrift vorzugsweise als gelehrter Redactor der musikalischen Theorien und Sätze eines Pythagoras, Aristoxenus, Nikomachos, Ptolemäos u. A., auf welche er sich auch ausdrücklich beruft.« »Sein tief gelehrtes aber schwerverständliches Werk blieb für das Mittelalter eine Art Fundamentalcodex der Musik. Denn es war jener Periode ein Bedürfniss, für jedes Wissen, für jede Speculation ein gegebenes, von nicht anzutastender Autorität hingestelltes Fundament zu haben, an das die Forschung erklärend, ausdeutend, weiterstrebend

ihre Lehren knüpfte, durch das gegebene Fundament aber eben verhindert war, voraussetzungslos auf die letzten Gründe der Sache zurückzugehen. Ja, sie hätte es für Frevel gehalten, irgend einen Lehrsatz jener Autorität anzutasten, kaum wagte sie eine prüfende Untersuchung. Wie die Scholastik auf die Kirchenlehre ein unendlich künstliches Gebäude aufthürmte, so fand der Musikgelehrte an Boethius einen festen Anhaltspunkt.«

Boethius hatte die Tendenz, »keineswegs ein musikalisches Lehrbuch, sondern vielmehr eine philosophische Phänomenologie der Musik zu bringen. Er will die Gründe der musikalischen Erscheinungen begreifen lehren, und zwar zunächst die physikalischen und mathematischen Momente derselben. Dass die Musikforscher des Mittelalters (mit Ausnahme des durch und durch praktischen Guido von Arezzo) solches nicht einsahen und die Begriffe philosophischer und praktischer Musiklehre fortwährend verwirrten und durcheinander warfen, war vielleicht der schlimmste Schade, den ihr Studium des Boethius verschuldete.« (A. W. Ambros, »Geschichte der Musik«, Bd. II. S. 39 ff.)

Indem ich mich diesem Urtheile vollständig anschliesse, glaube ich zugleich das Unzulängliche in der Begründung der Lehre bis weit über die Blüthezeit des Contrapunktes hinaus angedeutet zu haben. Was nun die Sätze der H. selbst betrifft, so nahm man zu den verschiedenen Zeiten von den durch Boethius mitgetheilten altgriechischen Lehren, was man gerade für nothwendig hielt, und suchte aus ihnen zu entwickeln, was etwa nicht vorhanden war. So nahm man in der Epoche der einstimmigen Musik auch in der nachchristlichen Zeit (bis etwa 1000 n. Chr.) die Lehren von den Octavengattungen und dergl., so weit man sie verstand und für erforderlich hielt, herüber und entwickelte aus ihnen, was zur Erklärung der sogenannten Kirchentonarten und ihrer Einrichtung erforderlich war. Die Kirche ertheilte sodann den gewonnenen Lehren gleichsam ihre Sanction und erhob sie dadurch zu Dogmen, deren Nichtbeachtung geradezu für sündhaft galt. Näheres über diese Lehren findet man unter Kirchenton.

Bei den ersten Versuchen in der Mehrstimmigkeit musste schon weiter gegangen werden (s. Diaphonie, Organum, Discantus), obwohl man die Grundlagen noch vollständig festhielt. Sobald nun aber die Praxis zum Gebrauche einer wirklichen Mehrstimmigkeit gelangte, liessen die griechischen Lehren gänzlich im Stiche, und man sah sich auf rein empirische Versuche angewiesen, aus denen dann wieder schliesslich rein für die Praxis berechnete Regeln extrahirt wurden. Man findet dieselben angegeben in dem Artikel: Strenger Satz; gewöhnlich bezeichnet man sie mit dem Namen: contrapunktische Regeln, weil sie bei den Uebungen im einfachen Contrapunkt eingeprägt wurden. Versuchte man aber eine Begründung jener Regeln, so bezog man sich, so gut oder übel dieses eben gehen wollte, auf die altgriechischen Lehren. Eine eigentliche Accordenlehre in unserem Sinne giebt es eigentlich erst seit J. P. Rameau (1722). Denn selbst bei Anwendung des sogenannten Generalbasses (s. d.) hielt man zunächst noch die contrapunktische Auffassung fest, die einen mehrstimmigen Satz rein melodisch entstehen lässt. Dies erkennt man in allen Lehrbüchern der damaligen Zeit; so z. B. bei A. Werckmeister (»*Hypomnemata musica* oder Musikal. Memorial« — Quedlinburg, 1697 — und »*Harmonologia musica* oder Kurtze Anleitung zur Composition« — Franckfurt und Leipzig, 1702), bei Dav. Heinchen (»Der Generalbass in der Composition«, Dresden, 1728), ja selbst noch bei J. Mattheson (»Grosse Generalbassschule«, Hamburg, 1731 und »Kleine Generalbassschule«, Hamburg, 1735). Ein eigentliches Harmoniesystem stellte eben zuerst Rameau auf.

In welcher Weise sich von da ab die Wissenschaft entwickelte, ist des Näheren in den Artikeln Consonanz und Dissonanz, Harmoniesystem u. s. f. nachgewiesen. Ohne weiteren Beweis wird aber zugestanden werden, dass von Wissenschaftlichkeit in der H. nur die Rede sein kann, wenn wenigstens versucht wird, alle Einzelnheiten auf allgemeine Principien zurückzuführen,

um dann aus diesen heraus die einzelnen Fälle erklären und begründen zu können. Wie weit man aber selbst in neuerer Zeit noch von wirklicher Wissenschaftlichkeit entfernt war, beweist ein Einblick in die Schriften J. Ph. Kirnbergers, der bis zum heutigen Tage noch als hervorragende Autorität gilt, und über dessen »Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie« (Berlin und Königsberg, 1773) sich z. B. der sachkundige J. N. Forkel in seiner 1792 erschienenen »Allgemeinen Litteratur der Musik« (S. 347) wie folgt ausspricht: »Ist das vollkommenste System der Harmonie, nach welchem sich die allerverwickeltsten Sätze der tiefsinnigsten Harmoniker erklären und auf ihre einfachen Grundquellen zurückführen lassen.«

Kirnberger nimmt nun, ohne auch nur die Frage nach den Gründen hierzu aufzuwerfen, zwei Arten von Grundaccorden an, Dreiklänge und Septimenaccorde. Er construirt dann alle möglichen Grundaccorde auf folgende Weise (»Kunst des reinen Satzes in der Musik«, Berlin und Königsberg, 1774, I. S. 33): »Wenn man also gar alle in unserem heutigen System liegenden Accorde will kennen lernen, so darf man nur auf folgende Weise verfahren: 1) Sucht man alle darin liegenden Dreiklänge auf und nimmt deren Verwechselungen. Dadurch erhält man alle consonirenden Accorde. 2) Setzt man zu jeder Art des Dreiklanges die Septime hinzu und nimmt auch davon alle Verwechselungen. Dadurch bekommt man alle dissonirenden Accorde.« Er geht dabei von der Einrichtung der Dur- und Molltonartleiter aus, fragt aber keineswegs, warum diese gerade so und nicht anders eingerichtet sind; ja er gründet seine Schlüsse auf eine geradezu unwahre Voraussetzung, indem er die absteigende Form der sogenannten melodischen oder alten Molltonleiter als die eigentliche Grundform annimmt (s. Molltonleiter und Tonart). Er gelangt dann ferner zu dem gleichfalls unwahren Schlusse, dass der verminderte Dreiklang *(h—d'—f')* ein consonirender Accord sei; dann entwickelt er aus der *C-dur-* und *A-moll*tonleiter ohne Weiteres den Accord *h—dis'—f—a*, lediglich, weil er ihn braucht. Endlich aber sind seine Begründungen meist vollkommen unstichhaltig, weil er in ihnen von Voraussetzungen ausgeht, die selbst erst der Begründung bedürfen. Man lese nur einmal die Beweise in den Anmerkungen auf S. 6 und 7 der »Wahren Grundsätze«. Wie unzulänglich gleichwohl Kirnberger's Harmoniesystem in Beziehung auf seinen Umfang noch ist, wird unter Harmoniesystem näher angedeutet werden.

Noch weniger als Kirnberger dürfen Marpurg und Albrechtsberger, die mit Kirnberger immer gleichzeitig genannt werden, Anspruch auf Consequenz und Vollständigkeit machen. Der erste Theoretiker, welcher diese Unzulänglichkeit erkannte und bis zur Evidenz nachwies, war Gottfr. Weber (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«). Derselbe will aber, weil ihm die vorhandenen Erklärungen und Begründungen nicht genügen, von solchen Erklärungen und Begründungen überhaupt nichts wissen. »Ich für meinen Theil«, sagt er S. XXIV seiner »Allgemeinen Musiklehre« (3. Aufl., 1831), »mag lieber auf den nichtigen Glanz einer am Ende doch unzureichenden Gründlichkeit, und insbesondere auf den Schein mathematischer Behandlung geradezu verzichten.«

Die Lehrer der Harmonie sind nun, mit Ausnahme von M. Hauptmann und seinen Anhängern etwa, bis heute über diesen Standpunkt noch nicht hinausgekommen. Die klarsten Köpfe unter ihnen stellen sich auf den Standpunkt G. Weber's. So klagt der Verfasser eines der besten derartigen Werke neuester Zeit (E. Fr. Richter, »Lehrbuch der Harmonie«) über die jetzige Jugend, »die gern Alles so klar haben möchte, dass kein Zweifel möglich sei«. Die unklareren Köpfe dagegen begnügen sich noch heute mit der bei Kirnberger kritisirten Erklärungs- und Begründungsweise. Die Behauptung, dass man über Kirnberger resp. über G. Weber nicht hinausgekommen sei, gilt mit der gegebenen Einschränkung für die Chorführer der theoretischen Literatur neuerer Zeit (Joh. André, Marx, Dehn, Lobe, Richter und Weitzmann), wie

für die ganze Schaar ihrer Nachbeter und Nachtreter. M. Hauptmann ging, wie bereits angedeutet, einestheils zu weit, anderntheils aber ist sein System nicht umfangreich genug, um den Fortschritten der Praxis in neuerer Zeit gerecht werden zu können. Nachweis hierüber bringt der Artikel Harmoniesystem. — Zum Beweise dafür, dass trotz der Behauptung G. Weber's eine wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes möglich ist, folgt zum Schluss noch eine Uebersicht darüber, wie der Verfasser die ganze Sache auffasst.

Bei diesen Auseinandersetzungen, welche zugleich eine kurze Uebersicht alles dessen geben, was gebildete Musiker und Dilettanten über den fraglichen Gegenstand wissen müssen, folge ich meinem »Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre« (Berlin, R. Oppenheim, 1874). Die Thatsache, dass jedes Tonstück für den Hörer nach Inhalt und Form ein Stück Aussenwelt ist, und dass wir zur Wahrnehmung dieser Aussenwelt nur durch Vermittelung der sinnlichen Empfindung gelangen können, die wiederum nur durch Bewegungen der Materie entsteht, lehrt, wie ein musikalisches Kunstwerk auf seinem Wege aus der Seele des Componisten bis zur Receptionskraft des Hörers umgesetzt werden muss in eine Summe von Bewegungen der Materie. Die Bewegungen, in welche musikalische Gedanken bei ihrer Versinnlichung umgesetzt werden, heissen Klangbewegungen, und die durch sie hervorgerufenen Wahrnehmungen nennt man Klänge. Aus einer Betrachtung der klangerzeugenden Bewegungen und aus der Einrichtung des die Wahrnehmung solcher Bewegungen vermittelnden Gehörorgans ergiebt sich, dass Klänge nur nach vier verschiedenen Eigenschaften unterschieden, verglichen und zusammengefasst werden können: nach Tonhöhe, Dauer, Stärke und Klangfarbe. Auf der Unterscheidung, Vergleichung und Zusammenfassung der einzelnen Klänge, in welche der Componist seine musikalischen Gedanken umzusetzen hat, beruht aber die musikalische Auffassung. Aus dem Umstande, dass man Klänge, insofern sie nach ihrer Höhe unterschieden werden, Töne nennt, und dass die Zahl der verschiedenen Töne eine unbegrenzte ist, erklären sich die Begriffe: Tonreich als die Gesammtheit aller Töne, Tonsystem als eine nach bestimmten Principien getroffene Auswahl von Tönen, und Tonleiter (s. d.) als eine nach der Höhe geordnete Aneinanderreihung der Töne eines Tonsystems.

Die Erkenntniss der Nothwendigkeit einer Bezeichnung der einzelnen Töne für die theoretische Unterscheidung führt dann auf die Bezeichnung der Töne nach den Stufenzahlen einer bestimmten Tonleiter (erste, zweite, dritte Stufe etc. resp. Prime, Secunde, Terz u. s. w.), durch Buchstabennamen (Stammtöne und abgeleitete Töne) und durch die Notenschrift (Liniensystem, Notenzeichen, Schlüssel und Versetzungszeichen). Hieran knüpft sich dann wieder die Erklärung der Begriffe: diatonisch, chromatisch und enharmonisch, die Mittheilung einzelner von den Akustikern gemachter Beobachtungen über die Tonhöhe (absolute Schwingungszahlen der vernehmbaren, der musikalisch verwerthbaren Töne und der Gabeltöne), sowie die Erklärung der Begriffe: Kammerton und Chorton (s. Akustik und die betreffenden Specialartikel). An die Erklärung des Begriffes Intervall (s. d.) reiht sich dann die Benennung der Intervalle nach der Zahl der Notenstufen (Prime, Secunde, Terz u. s. f. [s. d.]) und die Belehrung über die durch blosse Octavversetzung entstehende Umkehrung, Erweiterung und Verengerung der Intervalle (s. d.), natürlich nur insofern, als es sich um die blosse allgemeine Unterscheidung der Intervalle handelt. Hier treten nun die ersten praktischen Uebungen auf. Genauer betrachtet werden dann zunächst nur diejenigen drei bestimmten und feststehenden Intervalle, aus denen alle in gebräuchlichen Tonsystemen vorkommenden Intervalle sich ableiten lassen: reine Octave, reine Quinte und grosse Terz. Bei der praktischen Uebung, reine Quinten und grosse Terzen aufwärts und abwärts von gegebenen Tönen aus zu bilden, knüpfe ich an die Einrichtung der Claviatur unserer Pianoforte und Orgeln an, indem ich zunächst die Tasten zwischen den Tönen dieser Intervalle abzählen lasse. Diese Uebung, welche

die Grundlage für die gesammten praktischen Fertigkeiten in der H. bildet, muss bis zur vollständigen Geläufigkeit in der Bildung jener drei Intervalle fortgeführt werden. An die Mittheilung der durch Akustiker festgestellten Verhältnisse der Schwingungszahlen jener drei Intervalle (1:2, 2:3, 4:5) schliesst sich dann eine einfache Belehrung über die bei Intervallberechnungen möglichen Operationen (Addition, Subtraction, Multiplikation, Division und Interkalation von Intervallen (s. »Kanonik«) und über die Herstellung und Berechnung verschiedener Tonsysteme (s. d.). Diese Betrachtungen führen dann zu der Ueberzeugung, dass unsere jetzige gleichschwebende Temperatur (s. d.) mit zwölfstufigem Tonsysteme für die praktische Anwendung die empfehlenswertheste ist, da sie die möglichst vollkommene Vereinigung zweier sich ausschliessender Bedingungen ergiebt, nämlich: *a.* möglichste Reinheit aller Intervalle und möglichste Consequenz in der Orthographie (s. d.) für alle Tonarten; — *b.* grösstmögliche Einfachheit der für das System erforderlichen Mechanik der Instrumente. Die allgemeine Einleitung schliesst dann ab mit einer allgemeinen Betrachtung der drei andern Eigenschaften eines Klanges, der Dauer und Stärke (Notengattungen, Taktzeichen, Taktstriche, Tempowörter, Betonung) und der Klangfarbe (Partial- oder Aliquottöne u. s. f., s. d. und »Akustik«).

Da nun ein Musikstück nur als eine einheitlich zusammengesetzte Wahrnehmung auf uns wirkt, das Vereinen der Wahrnehmungen und der mit ihnen verbundenen Vorstellungen bei der musikalischen Auffassung wie bei der musikalischen Composition aber ein zeitliches Aneinanderfügen ist, so ergiebt sich das musikalische Gehör als »diejenige Fähigkeit unserer Seele, mittels deren dieselbe den Zusammenhang zwischen den einzelnen einander folgenden Wahrnehmungen und Vorstellungen erkennt, welche beim Anhören eines Tonsatzes in uns hervorgerufen werden.« Insofern unsere Seele die zwischen den einzelnen Klängen eines Tonstückes bestehenden Beziehungen hinsichtlich ihrer vier Eigenschaften wahrnimmt, insofern sind diese Klänge miteinander verwandt. Die H. hat nun nachzuweisen, wie das musikalische Gehör dazu kommt, Klänge in Beziehung auf ihre Tonhöhe als verwandt zu erkennen. Sie lehrt, dass unsere Seele bestimmte einfache und feststehende Maasse haben muss. Es sind dieses zunächst die drei einfachen (Grund-) Intervalle: reine Octave, reine Quinte und grosse Terz. Sind diese drei Intervalle bei der Auffassung einer Tonverwandtschaft wirklich abzumessen, so ist die Verwandtschaft eine harmonische. Zwei Töne haben aber auch dadurch eine gewisse Aehnlichkeit, dass sie nahe beieinander liegen. Bei der Aufeinanderfolge von harmonisch verwandten Tönen treten als engste Schritte die Schritte in Halb- und Ganztönen sehr häufig auf; diese Schritte müssen sich bei häufigem Anhören von Musik so fest einprägen, dass sie endlich selbst wieder dazu dienen können, eine Verwandtschaft zwischen zwei Tönen erkennen zu lassen, selbst wenn eine harmonische Verwandtschaft zwischen diesen Tönen nicht vorhanden ist. Hieraus ergeben sich nun als Grundlage für die ganze H. die folgenden beiden einfachen Sätze: »I. Töne sind harmonisch verwandt, wenn zwischen ihnen die drei Grundintervalle abgemessen werden können. II. Töne sind durch Nachbarschaft in der Tonhöhe verwandt, wenn sie nur einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von einander entfernt sind.« Die Erkenntniss der Verwandtschaft erfolgt in beiden Fällen unbewusst, d. h. ohne dass jedes einzelne dieser Intervalle als solches zur bewussten Erkenntniss gelangt. Es ist daher ein Irrthum, dem ich leider in meinem 1868 veröffentlichten grösseren Werke (»System und Methode der Harmonielehre«) noch nicht bestimmt widersprochen habe, wenn man behauptet, die musikalische Auffassung beruhe auf Verstandescombinationen, die Wirkung der Musik bestehe in einem von der Seele mit Bewusstsein angestellten Zählen. — Aus dem Begriffe der harmonischen Verwandtschaft ergiebt sich dann ohne Weiteres der Begriff: Accord oder Harmonie als eine Zusammenfassung von mindestens drei wesentlich verschiedenen aber

harmonisch verwandten Tönen. Zunächst wird nun die Benennung aller möglichen Zusammenklänge (Dreiklang, Septimenaccord, Nonenaccord und deren Umkehrungen) ganz im Allgemeinen erklärt und geübt; dann erst folgt eine nähere Betrachtung der Accorde mit Beziehung auf die gegebene Definition. Zur Bestimmung der harmonischen Verwandtschaft zwischen wesentlich verschiedenen Tönen können nur reine Quinten und grosse Terzen verwendet werden, da die Töne der reinen Octave nicht wesentlich verschieden sind. Jedes dieser Intervalle kann von einem Tone aus nur nach zwei verschiedenen Seiten gemessen werden, aufwärts oder abwärts. Hieraus ergiebt sich der Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz, sowie der Grund, weshalb es nur zweierlei consonirende Grundaccorde (Dur- und Molldreiklang) geben kann. Näheres findet man unter Consonanz und Dissonanz (Bd. II. S. 572 ff.). Hieran schliesst sich die praktische Uebung in der Bildung der Dur- und Molldreiklänge durch Abmessen von Quint und Terz, und der Umkehrung dieser Accorde mit Hülfe der Octavversetzung ihrer Töne. Ferner folgt die Bezeichnung dieser Accorde in der Generalbassschrift und eine allgemeine Betrachtung über den von entstehenden Combinationstönen und Schwebungen abhängigen »physischen Klang« der Accorde (s. d.). Werden die Töne eines Accordes nicht gleichzeitig angeschlagen, so gelangt man zu der harmonischen Verwandtschaft zwischen den Tönen einer Melodie. Diese Verwandtschaft ist entweder eine direkte, wenn beide Töne demselben Grundintervalle angehören (*a*), oder eine indirekte, wenn beide Töne mit demselben dritten Tone*) oder doch mit zwei unter sich verwandten Tönen harmonisch verwandt sind (*b*). Dabei kann die harmonische Verwandtschaft zwischen den Tönen eines und desselben Schrittes unter verschiedenen Bedingungen (voraufgehende Tonverbindungen, etwaige Begleitung u. dergl.) eine sehr verschiedenartige sein (*c*). Sind keine derartigen Bedingungen vorhanden, so stützt sich das Ohr auf die nächstliegende und einfachste Vermittelung (»Trägheitsgesetz«, s. d.).



Aus der Thatsache, dass eine Reihe von Tönen, welche mit demselben Tone oder mit harmonisch verwandten Tönen harmonisch verwandt sind, tonisch eine Einheit bilden, erklärt sich die Entstehung der sogenannten altgälischen Tonart (*a*), sowie der Begriff: Tonart (s. d.) und die Begründung dafür, dass es nur zwei Geschlechter unter den Tonarten geben kann (*Dur* und *Moll*). Hierauf sind die wesentlichen Töne in der Tonart durch Abmessen von Quinten und Terzen aufzusuchen (*b*); ferner erklären sich die Begriffe: diatonische und chromatische Töne, die Entstehung der wesentlichen Vorzeichnung (s. d.) bei verschiedenen Tonarten, sowie die Ausdrücke: Normaltonarten, Paralleltonarten,

*) Diese vermittelnden Töne sind in den folgenden Beispielen durch Viertelnoten angedeutet.

enharmonisch-verschiedene Tonarten u. dergl. Als praktische Uebungen erscheinen hier: das Aufsuchen der wesentlichen Töne jeder Tonart und das Setzen der wesentlichen Vorzeichnung.

a.



b.



Es folgen dann Betrachtungen über die Anfänge, Schlüsse (s. Cadenz) und über die übrigen Schritte innerhalb einer melodischen Darstellung der Tonart in ihren wesentlichen Tönen (s. Fortschreitung), woraus sich wiederum die Tonartleiter als eine besondere Form melodischer Darstellung der Tonart ergiebt (*a*). Praktisch geübt werden die Anfänge und Schlüsse innerhalb der verschiedenen Tonarten, sowie die Herstellung der verschiedensten Tonartleitern. An die Kenntniss der Durtonartleiter schliesst sich dann die nähere Unterscheidung der Intervalle als natürliche (grosse oder reine) und chromatische (kleine, verminderte, übermässige u. s. f.), sowie die Uebung im Umkehren derselben (s. Intervallenlehre und die speciellen Artikel: Gross, Rein u. s. f.).

a.



Die Zuziehung der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe (s. d.) lehrt nun einerseits einzelne dieser wesentlichen Töne unter Bedingungen als blose (diatonische) Durchgänge, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne (s. d.) betrachten, andererseits erkennt man hieraus, unter welchen Bedingungen und in welcher Weise chromatische Durchgangs-, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne zwischen den Tönen eines gebrochenen Accordes oder einer melodischen Tonartdarstellung erscheinen können. Hieran knüpft sich dann die Belehrung über Entstehung und Einrichtung der sogenannten Manieren, insofern dieselben durch Zuziehung von Nachbartönen entstehen, und über Bildung und Veränderung von Motiven der Tonfolge (steigend, fallend etc.). Praktisch geübt wird das letztere in harmonisch figurirten Accorden und anderen der Tonart eigenen melodischen Wendungen mit und ohne Zuziehung von blos durch Nachbarschaft verwandten Tönen. — Die Wirkung von Tonverbindungen hängt nun in vielen Fällen (bei Tonschlüssen, bei Harmonieschritten u. s. f.) besonders von der rhythmischen Stellung der verbundenen Theile ab; ausserdem ist aber für die praktischen Uebungen die Kenntniss der rhythmischen Gliederung eines Tonstückes wenigstens in ihren Elementen wünschenswerth. Es folgen daher jetzt einige Mittheilungen aus der Rhythmik, obwohl diese Lehre zur eigentlichen H. nicht gehört. Entsprechend einer schon durch Aristoxenus festgestellten Definition des Begriffes Rhythmus wird mit Benutzung der Zwei- und der

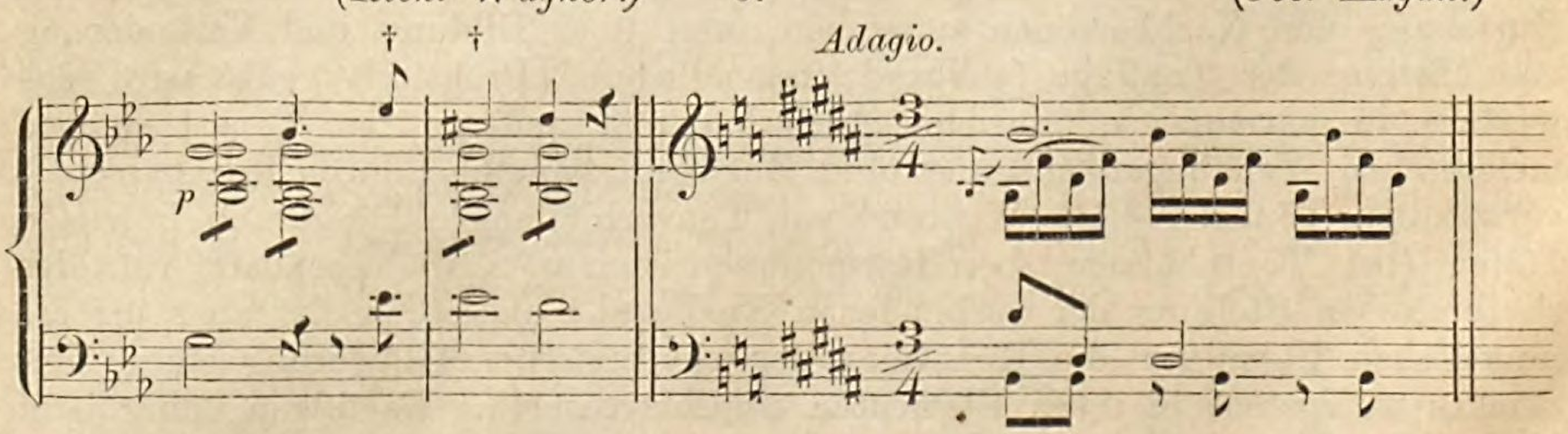
Dreitheiligkeit (als der beiden Grundverhältnisse) das Nothwendigste über Metrum, Takt, rhythmische Motive, Glieder, Sätze, Perioden, Modelle und Sequenzen mitgetheilt. Praktisch geübt werden die Bildung und Veränderung rhythmischer Motive, die Herstellung von rhythmischen Gliedern, Sätzen, Perioden und kurzen Melodien zu Liedern innerhalb harmonisch figurirter Accorde und melodischer Tonartdarstellungen. Die Kenntniss der melodischen Tonartdarstellungen (Modulationsmittel) führt dann ohne Weiteres zur Belehrung über die melodische Modulation, über die melodische Verwandtschaft der Tonarten, über die sogenannten Kirchentonarten (s. d.) als besonderer und feststehender Arten melodischer Ausweichung. Die zuletzt angegebenen praktischen Uebungen werden nun durch Zuziehung des neuen Stoffes erweitert. Hiermit ist für die H. die Melodik, soweit diese nicht die harmonische und die stimmige Brechung (s. d.) zuzuziehen hat, erledigt.

Hierauf folgt die Lehre vom Stimmenwesen (Stimme, Einstimmigkeit, Mehrstimmigkeit, wirkliche Stimme, Oberstimme, Unterstimme, Aussenstimme, Mittelstimme, erste Stimme u. s. f., Sopran, Alt u. s. w., Stimmschritt, melodische Bewegung, Verdoppelung und Auslassung von Accordtönen, Octav-, Quint- und Terzlage, enge und weite Harmonie), ferner Regeln über den (physischen) Wohlklang der Accorde und von der harmonischen Brechung oder Figuration der Accorde. Die letztere wird praktisch geübt, und sie führt durch Zuziehung der (angekreuzten) Durchgangs-, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne zur Erklärung von Fällen wie bei *a*, mit Benutzung verschiedener rhythmischer Motive in den verschiedenen Stimmen zur Herstellung der Wendungen bei *b*. Hieran schliesst sich die Belehrung über die absoluten (steigend, fallend u. s. w.) und die relativen (Gegenbewegung, Seitenbewegung u. s. f.) Bewegungen der Stimmen, über die ersten Stimmführungsregeln (gegen Octaven- und Quintenparallelen und gegen gleichzeitige Sprünge in gleichem oder annähernd gleichem Abstande der Stimmen, über die Vermeidung des Einklanges auf guter Taktzeit) und über die Eintheilung der Octaven- und Quintenparallelen (offene und verdeckte). Näheres findet man in den Specialartikeln.

a. *(Jos. Haydn.)* *(Fr. Chopin.)*



(Rich. Wagner.) *b.* *(Jos. Haydn.)*



Bei der Verwandtschaft zwischen Accorden werden zunächst nur die consonirenden Accorde beachtet. Auch hier erkennt das Ohr die Verwandtschaft

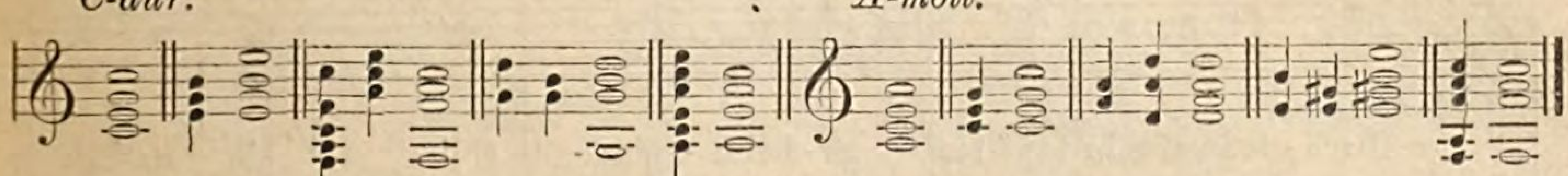
nur durch Abmessen der drei Grundintervalle (*a*). Im Allgemeinen ist die Verwandtschaft um so schwerer zu erkennen, je mehr Intervalle abzumessen sind. Jedoch können auch hier verschiedene Umstände verändernd einwirken. So kann z. B. die Nachbarschaft einzelner Töne zweier Accorde die beiden Accorde inniger verbinden; dagegen kann ein Harmonieschritt durch Entstehen einer harmonischen Brechung, oder durch Heraushören verschiedener melodischer Vermittelungen mehrerer Stimmen unangenehm und unverständlich werden. Dies führt nun auf verschiedene Stimmführungsregeln. Hierher gehören unter anderen die besondere Beachtung der Bassstimme, die Regeln gegen parallele Sprünge, gegen Quinten- und Quartenparallelen und gegen Schritte in gleichartigen Terzen und Sexten, die Aufzählung der Bedingungen, unter welchen Sprünge in einer einzelnen Stimme gestattet sind, die Regeln, welche das Festhalten des gemeinschaftlichen Tones, das Ergreifen der Nachbartöne und die Vollständigkeit und den Wohlklang der verbundenen Accorde betreffen u. s. f. Werden die verbundenen Accorde beide gebrochen, so entsteht oft eine sogenannte stimmige Brechung, die sich ganz wesentlich von der blosen harmonischen (gemeinen) Brechung unterscheidet. Bei der stimmigen Brechung entstehen noch mancherlei verschiedene verdeckte Octaven- und Quintenparallelen (Brechungsoctaven und Brechungsquinten, Accentoctaven u. s. f.). Näheres findet sich unter Stimmführung und in den Artikeln: Fortschreitung, harmonische Brechung, stimmige Brechung, Octavenparallelen u. s. f.

a.



Auch in Beziehung auf Accordverbindungen ist das Wesen der Tonart (s. d.) von grosser Wichtigkeit. Soll sich eine Harmoniefolge innerhalb einer und derselben Tonart bewegen, so müssen auch in ihr alle vermittelnden Intervalle von den Tönen des tonischen Dreiklanges aus abzumessen sein. »Zu einer Tonart gehören alle diejenigen Accorde, deren gegenseitige harmonische Verwandtschaft sich an den Tönen des tonischen Dreiklanges vermitteln lässt.« Es ergeben sich für *C-dur* und *A-moll* zunächst folgende consonirende Accorde. (Siehe auch Consonanz und Dissonanz und Tonart.)

C-dur. *A-moll.*



I. iii. IV. V. vi. i. III. iv. V. VI.

Die Verbindung des tonischen Dreiklanges mit jedem dieser Accorde vermittelt sich unter allen Bedingungen innerhalb der betreffenden Tonart, wenn es das Beharrungsvermögen des musikalischen Gehörs zulässt (s. S. 8); diese Schritte sind deshalb auch die am häufigsten gebrauchten, z. B.

A. in *Dur:* I + V, I + IV, I + iii, I + vi;
B. in *Moll:* i + V, i + iv, i + III, i + VI;

und deren Umkehrungen. Aber auch folgende Schritte:

A. in *Dur:* vi + iii, vi + IV, V + iii, IV + V, V + vi, iii + IV;
B. in *Moll:* VI + III, VI + iv, V + III, iv + V, V + VI, III + iv;

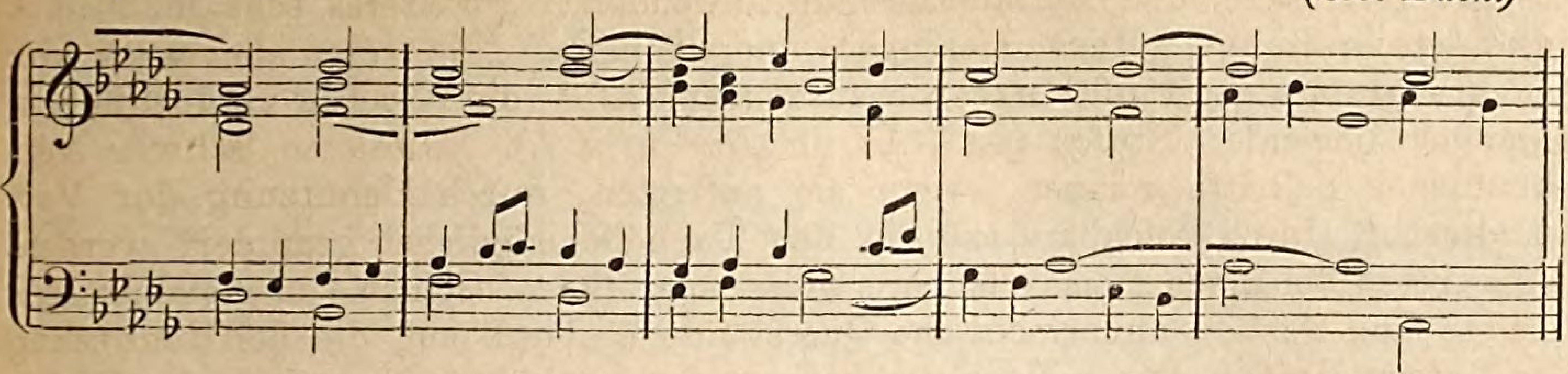
und deren Umkehrungen lassen sich unter Bedingungen in der betreffenden Tonart vermitteln, und sie sind deshalb anwendbar. (Weiteres sehe man nach in »Fortschreitung«, »Harmonieschritt« und »Tonart«.) Es treten aber auch hier schon sehr fern verwandte Accorde zusammen (z. B. die Accorde zweier nebeneinander liegender Stufen (III + IV in *Dur* u. s. f.). Diese so schwer verständlichen Schritte müssen, wenn sie auftreten, durch Benutzung der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe möglichst gemildert werden. Nun treten bei ihnen meist offenbare Quintenparallelen, Schritte in gleichartigen Terzen und Sexten, unharmonische Querstände u. dergl. auf, die bei Benutzung der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe verschwinden. Dieses veranlasst eine genauere Betrachtung jener Fehler und eine eingehendere Würdigung der gegen sie gerichteten Regeln (s. die betreffenden Artikel). Praktisch geübt werden alle angegebenen Schritte mit besonderer Beachtung der einschlagenden Regeln und Gesetze. — Auch bei Accordverbindungen können nicht-accordliche Durchgangs-, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne eingefügt werden. Hieraus erklären sich dann leicht Wendungen wie die bei *a*. Es können aber hier ausserdem noch andere Abweichungen eintreten. So kann man einen Ton des ersten Accordes noch zum zweiten erklingen lassen (Vorhalte bilden, s. d.), man kann einen Ton des zweiten Accordes schon zum ersten anschlagen (Vorausnahmen eintreten lassen, s. d.); ferner kann man Accordtöne zu einer ganzen Reihe von Accorden festhalten (s. Orgelpunkt und Liegende Stimmen); man kann endlich eigentliche Haupttöne als blose Nebentöne anwenden, während blose Nebentöne zu Haupttönen werden können (s. Durchgang u. s. f.). Auf diese Weise wird die Mannigfaltigkeit ganz unberechenbar, und die Erklärung der Wendungen bei *b* bietet keine Schwierigkeiten mehr, wenn man sich gewöhnt, alles Unwesentliche auszuscheiden und auf die einfachste harmonische Grundlage zurückzugehen. Schliesst man hieran nun noch die Lehre von den harmonischen Cadenzen (s. Cadenz) und von der harmonischen Modulation (s. d.), stets mit praktischen Uebungen verbunden, so ist der Schüler befähigt, die allermannigfaltigsten Tonsätze zu bilden und theoretisch zu erklären, soweit es sich nur um Verbindung consonirender Accorde und um Anwendung vorbereiteter und durchgehender Dissonanzen handelt. Aber selbst die Anwendung der verschiedensten dissonirenden Accorde, wie dieselbe gewöhnlich gelehrt wird, ist hier bereits mit eingeschlossen. Um dieses durch die Praxis zu beweisen, gebe ich unter *c* einige ganz selbstständig gemachte und noch uncorrigirte Arbeiten zweier bis hierher geführter Schülerinnen.*) Das zuletzt aufgeführte Lied gebe ich aus Raumersparniss nach dem ersten Entwurfe.

a. *(Rich. Wagner, »Lohengrin«.)*



*) Diese jungen Damen (im Alter von 16—17 Jahren) sind Dilettanten mit mittelmässiger Begabung und nicht bedeutender Fertigkeit im Clavierspiel; dieselben genossen, ohne die geringsten Vorkenntnisse, aber mit grossem Eifer und Fleisse, bis dahin wenig mehr als ein Jahr lang (mit wöchentlich einer Stunde) meinen Unterricht im Neuen Musikinstitut von A. Werkenthin.

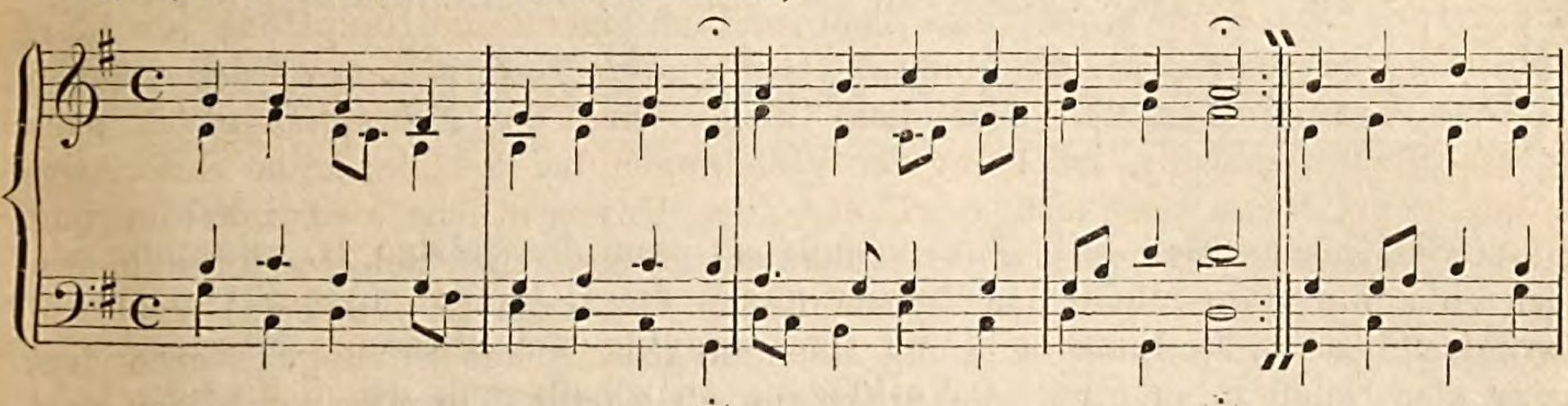
b. *(Seb. Bach.)*

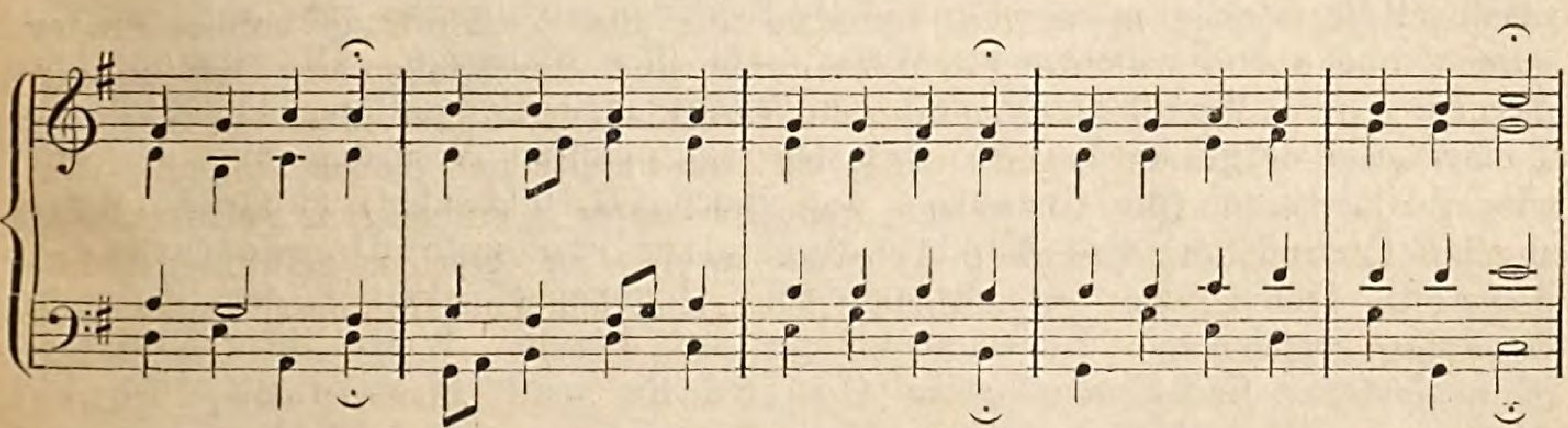


(Rich. Wagner.)

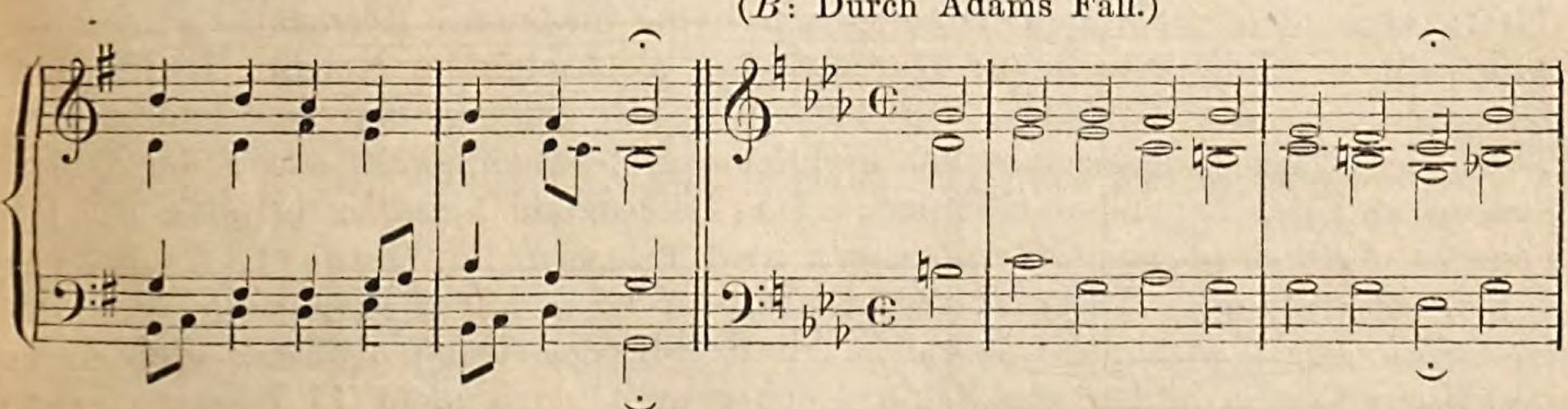


c. (*A*: Alle Menschen müssen sterben.)

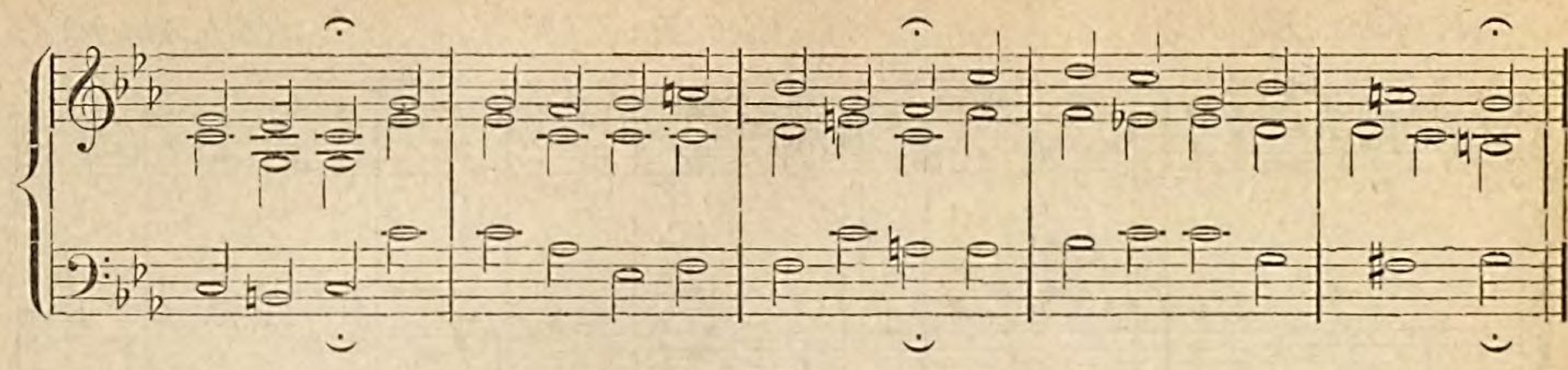




(*B*: Durch Adams Fall.)







(*B*: Wehmuth von Eichendorff.)



Wollte man sich mit dem begnügen, was die jetzige H. allenfalls noch lehren konnte, so dürften sich hier gleich die Uebungen in der Composition event. im strengen Satze und im Contrapunkte anschliessen. Meine Absicht war aber, auch in den Fällen Aufklärung zu schaffen, in denen die alte Lehre rathlos Halt machen musste; und diese Erklärungen ergeben sich auf ganz dieselbe einfache und consequente Weise, wie alles Bisherige. Die dissonirenden Accorde, ihre Vorbereitung und Auflösung, ihre Behandlung innerhalb der Tonart und dergl. werden wie bei den consonanten Accorden aus den S. 7 mitgetheilten zwei (die Grundlage der ganzen H. bildenden) einfachen Sätzen abgeleitet, und in dem Kapitel über alterirte und übervollständige Accorde finden viele als »harmonische Ungeheuerlichkeiten der Zukunftsmusiker« verschrieene Zusammenklänge auf dieselbe Weise ihre Erklärung. Eingehenderes findet man unter Consonanz und Dissonanz, Tonart, Orthographie, Uebervollständige Accorde. — Hierauf folgt unter dem Titel: »von den zufälligen Dissonanzen« eine genauere Betrachtung der im Allgemeinen schon bekannten: Durchgänge, Wechselnoten, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne, der Vorhalte, Vorausnahmen, Rückungen und nachschlagenden Töne, der Durchgangsaccorde bei wirklicher Mehrstimmigkeit, sowie der Orgelpunkte und der liegenden Stimmen. Das Betreffende hierüber bringen die genannten Artikel (s. auch Consonanz und Dissonanz, Tonart, Nachbartöne, Wirkliche Mehrstimmigkeit). — Eine kurze Belehrung über die Stylarten, eine gedrängte Uebersicht der Regeln des strengen Satzes und einige praktische Winke bilden den Schluss des ganzen, noch nicht 11 Bogen starken Buches. Ich denke, dass man nun, nachdem der Schüler Sätze wie die folgenden (*a*) erklären kann, mit gutem Gewissen zu den praktischen Uebungen im Contrapunkte oder in der Composition fortschreiten darf, eventuell, sobald es sich nur um die Ausbildung von Dilettanten handelt, eine Belehrung über die verschiedenen musikalischen Formen anschliessen kann.

a. *(Jos. Haydn.)* *(Seb. Bach.)*



(Beethoven.)



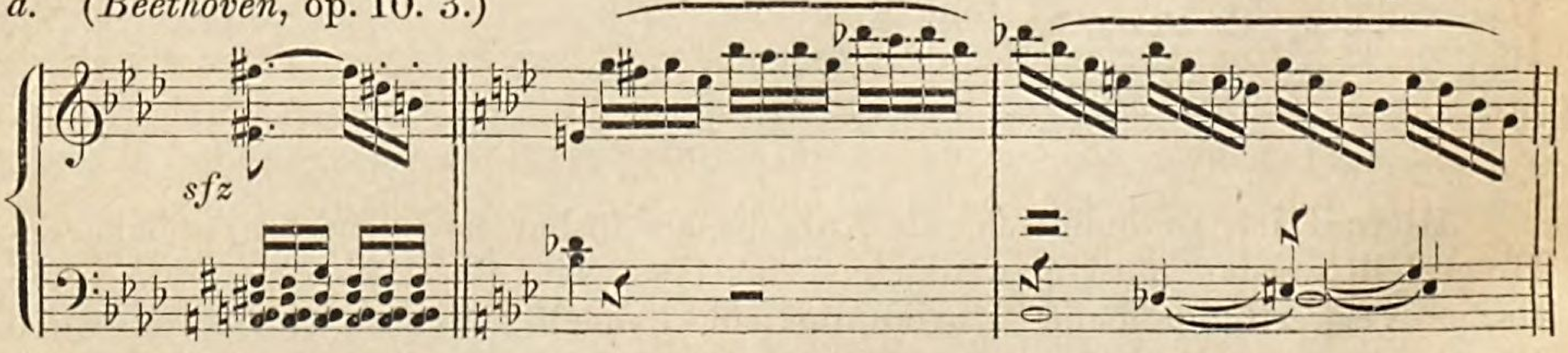
Hiermit ist, so hoffe ich, die Aufgabe als lösbar nachgewiesen, welche der H. gestellt werden musste, wenigstens sicher so weit, als es sich um ihre praktische Verwerthung beim Musikunterricht handelt. Ueber Einrichtung und Werth der verschiedenen Harmoniesysteme wird der betreffende Artikel Aufschluss geben. — Es ist daher hier nur noch eine kurze Uebersicht über die einschlagende Literatur (praktische Lehrbücher u. dergl.) zu geben. Die hervorragendsten älteren Schriftsteller, deren einschlagende Werke ja zum Theil bereits angezeigt sind, sollen hier nur in annähernd chronologischer Ordnung kurz namhaft gemacht werden; es sind folgende: J. R. Ahle, J. G. Ahle, W. C. Printz, A. Werckmeister, Fr. E. Niedt, Joh. Dav. Heinchen, Joh. Mattheson, J. A. Scheibe, G. A. Sorge, J. Ph. Rameau, J. d'Alembert, G. Tartini, J. Riepel, Ph. E. Bach, Fr. W. Marpurg, J. Ph. Kirnberger, H. Chr. Koch, Albrechtsberger, J. H. Knecht, A. André, Vogler, Türk, G. Weber, G. Schilling, A. B. Marx, G. W. Fink. Von praktischen Lehrbüchern aus neuerer und neuester Zeit, die irgend welche Bedeutung haben, sind noch zu nennen: S. W. Dehn, »theoretisch-praktische Harmonielehre« (2. Aufl., Berlin 1860), L. E. Gebhardi, »Generalbassschule« (3. Aufl., Brieg 1866), M. Hauptmann, »die Lehre von der Harmonik« (Leipzig 1868), Dr. F. P. Graf Laurencin, »die Harmonik der Neuzeit erläutert« (Leipzig 1861), J. C. Lobe, »vereinfachte Harmonielehre«

(Leipzig 1861), J. G. Meister, »vollständige Harmonie- und Generalbasslehre« (2. Aufl., Weimar 1852), E. F. Richter, »die Elementarkenntnisse zur Harmonielehre und zur Musik überhaupt« (Leipzig 1852) und »Lehrbuch der Harmonie« (8. Aufl., Leipzig 1870), A. Reichel's »Harmonielehre mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart« (Dresden 1862), Fr. W. Schütze, »praktische Harmonielehre« (3. Aufl., Leipzig 1865), Fr. Silcher, »Harmonie- und Compositionslehre« (2. Aufl., Tübingen 1859), C. F. Weitzmann, »die neue Harmonielehre im Streit mit der alten« (Leipzig 1861) und »Harmoniesystem« (Leipzig 1860). Die Zahl unbedeutenderer Leitfäden u. s. f. ist eine noch viel grössere; ihre Aufführung darf unterbleiben.

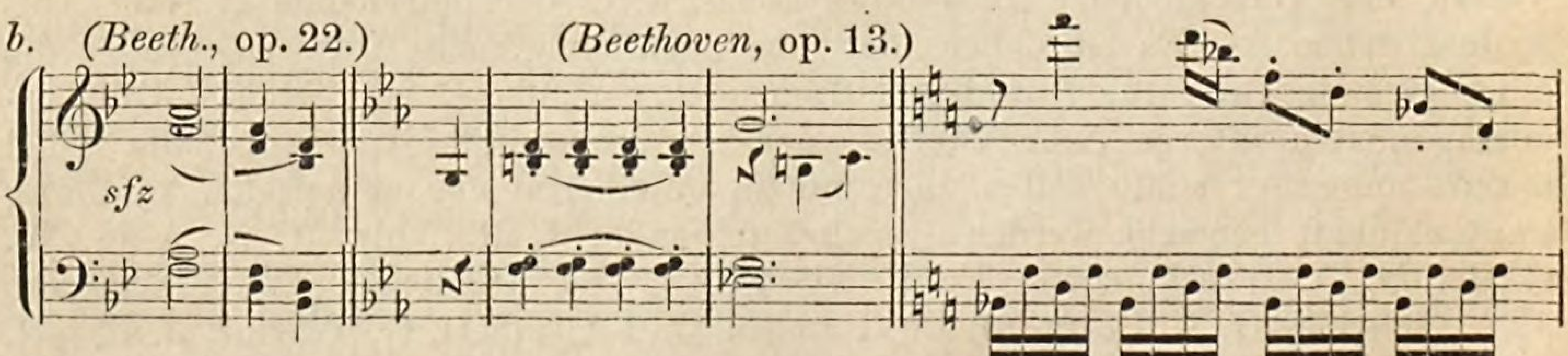
Otto Tiersch.

Harmoniemotiv. Wie man durch Zusammenfassung von mehreren Tönen Motive der Tonfolge (s. d.) bildet, um durch Wiederholung und Verknüpfung derselben allerlei melodische Wendungen entstehen zu lassen, so stellt man aus zwei oder drei Accorden H.e her, durch deren Wiederholung und Verbindung allerlei harmonische Wendungen hervorgebracht werden. Solche H.e können entstehen aus einem und demselben Accorde, wenn man dessen verschiedene Lagen (s. d.) oder Umkehrungen (s. d.) ohne und mit Zuziehung von Neben-, Hülfs-, Durchgangs- und Zwischentönen u. dergl. mit einander verbindet (*a*), oder aus einer Verbindung verschiedener Accorde (*b*). Besteht das H. aus verschiedenen Accorden, so müssen diese nahe verwandt sein, weil eine Wiederholung eines Harmonieschrittes (s. d.), dessen Bestandtheile nur fern verwandt sind, unverständlich werden muss. In der Regel bestehen die H.e auch in der That aus der Verbindung der nächstverwandten Accorde, d. h. aus der Verbindung des tonischen Dreiklanges mit den Dreiklängen der Ober- oder der Unterdominante resp. mit dem Hauptseptimenaccorde oder einem andern Accorde der Dominantdissonanz (den verminderten Dreiklängen der 2. resp. der 7. Stufe, dem Septimenaccorde der 7. Stufe u. s. f., s. Consonanz und Dissonanz). Wird ein und dasselbe H. mehrmals nach einander wiederholt, so entsteht ein sogenannter Harmoniegang (s. d.) und unter Bedingungen eine harmonische Sequenz (s. d.).

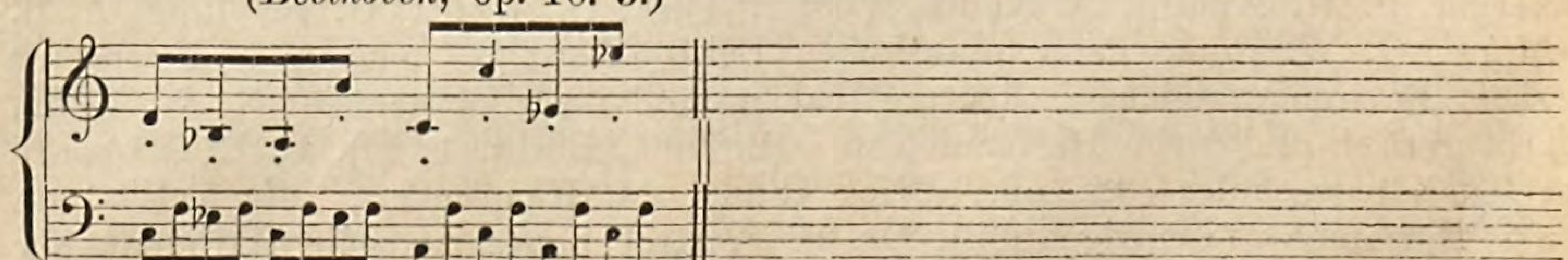
a. (*Beethoven*, op. 10. 3.) (*Beethoven*, op. 22.)



b. (*Beeth.*, op. 22.) (*Beethoven*, op. 13.)



(*Beethoven*, op. 10. 3.)



O. Tiersch.

Harmoniemusik, mitunter kurzweg Harmonie, nennt man eine nur mit Blasinstrumenten (sowohl Holz- als Blechinstrumenten) besetzte Instrumentalmusik (s. Orchester). Wann diese Bezeichnung zuerst in Gebrauch gekommen ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht mehr nachweisen. Wahrscheinlich ist nur, dass dieselbe erst im 18. Jahrhundert sich Bahn brach, nachdem die Vereinigung von Holz- und Blechinstrumenten zu Kunstzwecken sich überhaupt erst allgemeiner verbreitet hatte. Man fühlte sich, wie es scheint, angeregt, durch sie auszudrücken, dass man in solcher Musik mehr Harmonie, d. h. Gleichartigkeit der Tonkraft der einzelnen Tonwerkzeuge und der instrumentalen Klangfarben fand, als in der durch die gewöhnlichen Orchester, bestehend aus Streich- und Blasinstrumenten, ausgeführten. Diese Anregung wiederum entsprang wohl der Erfahrung, dass, wenn man Tonstücke im Freien durch Streich- und Blasinstrumente ausführte, die Hörer, je weiter sie sich von der Tonquelle entfernten, das Tongebäude immer mehr skelettartig wahrnahmen. Die leitenden Tongänge, Melodien, sowie die Harmonie, meist durch Streichinstrumente gegeben, verschwinden nämlich oft schon gänzlich, wenn durch Blasinstrumente gegebene Melodien und Harmonien immer noch deutlich zu Gehör gelangen. Das Tonstärkenverhältniss beider Instrumentgattungen nimmt also in ungleicher Weise allmälig ab. Diese ungleiche Tonabnahme ist im geschlossenen Raume von gar keiner Bedeutung, indem im gewöhnlichen Orchester dort die Streichinstrumente nach Bedürfniss vielfach besetzt und dazu gewöhnlich ein-, höchstens zweifache Blasinstrumente mässig in der Kraft verwendet werden, damit eine überall einheitliche Klangwirkung stattfindet. Musste man da nicht schon frühzeitig einer Instrumentzusammenstellung, die solchen Uebelstand nicht hatte, im Freien den Vorzug geben? — Hierzu gesellte sich noch das Empfehlenswerthe, dass die Witterungsverhältnisse der guten Ausführung von H. fast gar nicht störend in den Weg traten, während von Streich- und Blasinstrumenten zu gebende Musik oft durch solche ganz verhindert wurde; auch die Tonwerkzeuge selbst litten durch solche nicht. Alle diese Vorzüge der H. lernten zuerst die fahrenden Leute kennen, welche für billigste Entschädigung die musikalischen Volksbedürfnisse befriedigten und ebenso die Musikbanden der ersten stehenden Kriegerhaufen.

Ueber die Zeit, wann diese Entdeckung noch nicht allgemeiner in Gebrauch war, belehrt indirekt ein Wandgemälde im Nürnberger Rathhause aus dem J. 1521. Man sieht auf demselben in Händen gebildeter Musiker bei einem festlichen Aufzuge nur Lauten, Harfen und Streichinstrumente in grösserer Anzahl, Bläser vereinzelt. Näheres findet man in dem Werke »Kunst und Leben der Vorzeit« von A. v. Eye (Nürnberg, 1855). Die Künstler und bessern Stände nahmen hiernach in jener Zeit noch keine Notiz bei Musiken im Freien von dem schon eingebürgerten Treiben der fahrenden Leute. Das sich Geltendmachen der Blasmusik bei den Kriegermusikchören fällt sogar noch etwas später. Dr. Kastner in seinem »*Manuel général de Musique militaire*« p. 100—104 berichtet, dass der Prinz Condé 1647 bei der Belagerung von Lerida noch ein Streichinstrumentorchester zur Anfeuerung seiner Krieger anwendete, und dass es in jener Zeit Sitte war, dass die Grossen ihre Hauskapellen mit ins Feld nahmen. Bald nachher finden wir diese Sitte nicht mehr. Bei der geringen Stärke der jedesmal thätigen Heerestheile in jener Zeit scheint die Verwendung einer geringen Tonkraft genügt zu haben, welche jedoch beim Wachsen der Heerestheile und der Königsgewalt bald nicht mehr ausreichte und auch als nicht praktisch erachtet wurde.

Im Volks- wie Kriegerleben tritt also ziemlich gleichzeitig ein Aufkeimen dieser neuen Musikart, der Harmoniemusik, hervor, und aus diesen Keimen erwachsen Früchte für die Kunst, denen bis heute noch allgemein hohe Anerkennung gezollt wird. — Im Bürgerkreise, wo man zuerst gewiss nur Schöpfungen für Streichorchester durch H. nachzuahmen sich bemühte, fand man bald die meisten Tänze, eigens dafür gesetzt, in kleinster Besetzung in

Gebrauch, aus denen sich die Suite und die sogenannten Parthien bald entwickelten; die Krieger schufen den Marsch als Kunstform und liessen sich angelegen sein, ihre Corps nach Kräften stark besetzt zu führen. In Bezug auf die Ausbildung der H. bis jetzt sind somit überhaupt zwei Gesichtspunkte stark in die Augen springend: die Fortbildung des Musikkörpers und die Ausbildung der Tonstücke selbst für diesen Körper im Bürger- und Kriegerleben. Im Bürgerleben ist bei H. die Zahl der Tonwerkzeuge in früherer Zeit stets nur eine geringe gewesen; nothdürftig suchten die fahrenden Leute nur den melodischen und harmonischen Anforderungen des Volkes zu genügen. In der Kunst ist diese Besetzungsart auch später sogar nicht vermehrt worden. Man legte nur auf Verbesserung der Instrumente selbst eine besondere Sorgfalt und traf zu Kunstleistungen eine entsprechend erachtete Auswahl aus denselben. Auch in neuester Zeit hat sich hierin keine Aenderung gezeigt, d. h. bei H.en, die von Bürgern bei Volksbelustigungen im Freien ausgeführt werden, wenn man eben die verbesserten Tonwerkzeuge nicht als solche betrachten will. Alle Volksbedürfnisse, die grössere Musikcorps wünschenswerth machen, als Festaufzüge im Freien, werden jedoch fast durchgängig von dem andern H.zweige, von der Militärmusik zufrieden gestellt.

Was hingegen die Ausbildung der durch H. zu gebenden Kunstwerke im Bürgerleben anbelangt, so weiss man, dass bald eine Entwickelung derselben stattfand, die nicht allein zu eigens zu praktischen Zwecken gesetzten Tonstücken führte, sondern auch zu solchen, die künstlerische Erbauung zum Hauptgrund hatten und meistens nur für hervorragendere Solospieler geschrieben wurden. Dadurch erwarb sich die H. keinen kleinen Verdienstantheil an der Ausbildung unserer heutigen vollkommensten instrumentalen Kunstform, der Sinfonie. Ausser dieser Antheilnahme an der Ausbildung der modernen Sinfonieform hat die H. auch in neuester Zeit zu Tonschöpfungen für Blasinstrumente mit Pianoforte Veranlassung gegeben, von denen nur Hummel's Septuor und Beethoven's Op. 16 als weltbekannte, hochgeschätzte Juwelen der Kunst aufgeführt seien. Die Werke letzterer Art versiegten jedoch in allerjüngster Zeit fast gänzlich, da die Tonsetzer sich dem Denken in diesem Kunstfelde entfremdeten, und machten Arrangements für kleinbesetzte H. Platz, die von weniger hervorragenden Tonsetzern, nur um Geld zu erwerben, gemacht und öffentlich feilgeboten werden; es sind dies moderne Tonwerke, die wieder den frühesten der H. entsprechen. Ganz vereinzelt, durch die Ausbildung und Verbreitung des H.körpers beim Militär wohl hauptsächlich veranlasst, steht die Bemühung Mendelssohn's, ein Tonwerk, in Gestaltung einer in der Orchestermusik gepflegten Kunstform gleich, für H. zu schreiben, nämlich die Ouvertüre Op. 24. Kunstgeschichtlich ist dies Werk als Beleg für die Fortbildung der Kunst durch die H. nicht von Bedeutung. Es beweist nur, was später berührt wird, dass wirkliche Künstler sich um Schaffung einer selbstständigen Literatur für jenen Tonkörper wohl bemüht haben, jedoch keine Anerkennung fanden. Man denke nur an Gossec (s. d.) und dessen kaum noch beachteten Verdienste um die H. In den bewegten Zeiten der ersten französischen Revolution spielten die grossen Volksfeste ihre Rolle, und diese forderten vocale und instrumentale Tonwerke für Massen im Freien. Diesem bisher nicht gekannten Bedürfnisse genügte damals Gossec in einer Weise, die, wäre dieselbe weiter gepflegt worden, die militärische H. zu einer künstlerischen Höhe geführt hätte.

Was nun speciell die Militär-H., zuvörderst deren Besetzung, anbelangt, so sehen wir zuerst eine Vergrösserung der Corps langsam aber stetig stattfinden. Später, bei der Vergrösserung der Menschenmassen, für die solche Corps bestimmt waren, gab man scharfklingenden Blasinstrumenten jeder Art den Vorzug und suchte diese möglichst zu vervollkommnen und massiger mit allen möglichen andern zusammenwirken zu lassen. Man machte zu dem Zwecke selbst neue Erfindungen, um dem für geschlossene Räume organisch construirten

Orchester ähnliche Tonkörper schaffen zu können. Ja, man nahm sogar die unserer abendländischen Musik ganz fremden Elemente der Schlaginstrumente aus der sogenannten Janitscharenmusik in den Kreis der H. auf, indem man glaubte, durch diese dem Rhythmischen der Kriegsmusik eine grosse Bereicherung geben zu können. Die grösste rationelle Ausbildung erreichten die H.-körper jedoch, welche bis heute stets als dem Fussvolke zu eigen erachtet werden, durch F. W. Wieprecht und die in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts zu Paris zusammengetretene Commission zur Feststellung der möglichst besten Besetzung der Militär-Musikcorps. Näheres über diese Feststellungen bietet der Artikel Besetzung.

So mächtig nun auch der Körper dieser H. im Laufe der Zeit sich gestaltete, und so vielfach man auch solche kostspielige Tonkörper in allen Ländern Europas pflegte, so winzig ergiebt sich das Verdienst dieser Kolosse um die Kunstentwickelung. Die specielle Aufgabe, welche denselben zu erfüllen obliegt, führte, wie bereits erwähnt, schon früh zu einer Feststellung des Marsches als Kunstform. Dieser frühe Schritt erfreute sich nun in so weit eines Fortschrittes, als das Trio dem Marsche einverleibt wurde. Hiermit ist aber auch alles Schöpferische dieses Musikfeldes zu Ende, denn die Wandlungen in der Marschmelodie könnte man eher wohl noch als eine allmälige Verseichtung dieser Kunstform anschauen, denn als eine Verbesserung. Die zu Märschen verwandten Melodien nämlich, in frühester Zeit kriegerisch mächtig wirkend, nahmen in neuer Zeit, wo der Geschwindmarsch vorzugsweise zur Geltung gelangte, eine immer leichtere Gestaltung an, die in neuester Zeit von den schnellsten Rundtanzweisen oft gar nicht zu unterscheiden ist. So besteht denn die Literatur der H. in Wahrheit nur aus Märschen, Potpourris und Arrangements von Tonschöpfungen aus der Orchester- und der Claviermusik, welche die gewählten Werke zwar zur schnellsten Verbreitung, aber auch zum schnellsten Verbrauche bringen. Wirklich künstlerische Anstrengungen sind auf diesem Gebiete seit lange schon nicht mehr zu registriren und würden auch bei der Abgeschlossenheit der von überwiegend nicht hinreichend gebildeten Dirigenten überwachten Militärmusikverfassung zu keinem erwünschten Resultate führen. Daher ist es gekommen, dass die militärische H. in der Kunst nur als ein geduldeter Körper noch zu betrachten ist, dessen geringe Einwirkung zu dem erforderlichen pecuniären Aufwande für seinen Unterhalt in gar keinem Verhältnisse steht. C. B.

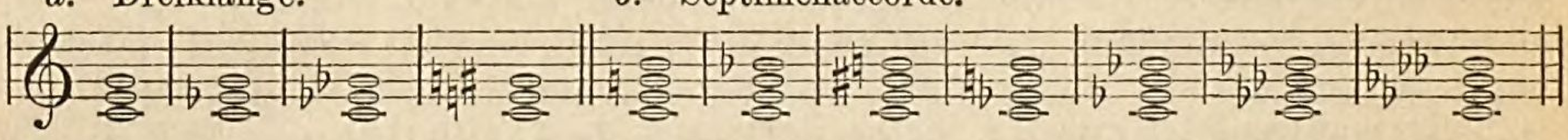
Harmonieprincip. Bei einer Folge von Zusammenklängen muss zwischen den verbundenen Harmonien zunächst eine harmonische Verwandtschaft (s. d.) vorhanden sein, d. h. zwischen den Tönen des einen und des folgenden Accordes müssen die drei Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz) abgemessen werden können. Dasselbe gilt bei Verbindung gebrochener Accorde. Nun wird aber die Verwandtschaft zwischen zwei Accorden dadurch eine innigere, dass die einzelnen Stimmen stufenweise fortschreiten, weil dann die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe (s. d.) noch zugezogen wird. Ausserdem können auch noch allerhand Durchgänge, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne eingefügt werden, deren Erscheinen einzig und allein durch Nachbarschaft in der Tonhöhe, also melodisch sich rechtfertigen lässt. Ferner lassen sich durch blose rhythmische Veränderungen in den einzelnen Stimmen vielerlei Abweichungen (Orgelpunkte, liegende Stimmen, Vorhalte, Vorausnahmen, nachschlagende harmonische Töne u. dergl.) bei einer Accordfolge anbringen. Endlich aber kann eine Folge von Zusammenklängen auch wirklich durch das gleichzeitige Erklingen mehrerer Melodien entstehen, welche nur auf hervorragenden Taktheilen harmonisch zusammentreffen. Jeder mehrstimmige Satz oder jede Verbindung gebrochener Accorde ist also nach zwei Richtungen hin zu betrachten, nämlich I. ob die verbundenen Accorde harmonisch verwandt sind, II. ob die einzelnen Stimmen möglichst fliessende und zusammenhängende Melodien bilden. Diese beiden Rücksichtnahmen unter-

scheidet man (nach A. B. Marx) als »Harmonie-« und »Melodieprincip«. Von diesen kann bald das eine, bald das andere besonders hervortreten, bald können beide gleichzeitig sich geltend machen. Bei der blosen harmonischen oder gemeinen Brechung (s. d.) tritt das Melodieprincip hinsichtlich der verbundenen Accorde zurück. In stimmigen Brechungen (s. d.) treten beide Principe gleichzeitig, aber bald mehr, bald weniger bemerklich, auf. In verschiedenen Gängen (z. B. bei Gängen in Sextaccorden u. s. f.) kommt es auf die harmonische Verwandtschaft der verbundenen Accorde weniger an, als darauf, dass die einzelnen Stimmen fliessend und gleichmässig fortschreiten; bei ihnen herrscht also das melodische Princip vor. O. Tiersch.

Harmonieschluss, s. harmonische Cadenz.

Harmonieschritt ist der Schritt von einem Accorde zum andern. In dem Artikel Consonanz und Dissonanz werden, abgesehen von übervollständigen Formen und von allen durch Neben-, Hülfs- und Zwischentöne u. dergl. entstehenden Zusammenklängen, an sich berechtigte accordische Gebilde in der Grundform so viel nachgewiesen, dass man von jedem einzelnen Tone eines Tonsystems mindestens 18 dem Klange nach verschiedene Stammaccorde bilden kann. Es würden dieses von dem Tone *c′* aus folgende sein:

a. Dreiklänge. *b.* Septimenaccorde.



c. Nonenaccorde. *d.*



Wollte man mit der alten Lehre aber alle überhaupt möglichen Zusammenklänge als Accorde auffassen, so würden sich mit Leichtigkeit — und ein Theoretiker hat, wie in einem andern Artikel schon erwähnt wurde, dies wirklich gethan — mehr als 3000 Stammaccorde nachweisen lassen. Beschränkt man sich indessen auf jene 18 Stammaccorde, so giebt das in unserem gleichschwebend temperirten zwölfstufigen Tonsysteme noch immer $18 \times 12 = 216$ dem Klange nach verschiedene Stammaccorde. Das würde $(216 - 1) \times 216$ oder 46440 verschiedene mögliche H.e ergeben; denn unter Bedingungen würde sich jeder dieser 216 Accorde in irgend einer Umkehrung mit jedem andern Accorde verbinden lassen. Es können nämlich die härtesten Schritte durch vielerlei Ursachen gemildert werden. So wirkt ein H. bei langsamer Bewegung viel milder, als bei schneller, weil dem Ohre mehr Zeit bleibt, sich die harmonischen Beziehungen klar zu machen. Es können ferner oft Töne liegen bleiben, welche die Verbindung vermitteln; oder die Schritte können in Sequenzen vorkommen, wodurch harte Schritte auch gemildert werden. Weiter kommt es darauf an, welcher Accord auf leichter und welcher auf schwerer Taktzeit liegt, auch wirkt ein Schritt im Piano anders als im Forte; ferner werden schwerverständliche Schritte gemildert, wenn der eine Accord am Schluss, der andere am Anfange eines rhythmischen Gliedes steht. Dann wirkt oft auch die harmonische und die enharmonische Mehrdeutigkeit des einen oder des andern Accordes oder beider Accorde mildernd ein. Endlich aber können noch viele andere Umstände mildernd wirken (das Tonartwesen, der gute Fluss der einzelnen Stimmen, Entstehung der Accorde durch Anwendung von Durchgängen und Wechselnoten, Neben-, Hülfs- und Zwischentönen, von Vorhalten, Vorausnahmen u. s. f.). Möglich sind unter Bedingungen also alle jene Schritte. Aber wenn wir uns auch mit Gottfried Weber auf die Zahl von 6888 H.en beschränken wollten, so bleibt das Chaos scheinbar noch immer unentwirrbar, sobald man mit der älteren Theorie nur mechanisch

ordnend vorgehen will. Die Zurückführung auf jene einfachen Principien der Tonverwandtschaft, welche sich in dem Artikel Harmonielehre und anderwärts angegeben finden, vereinfacht jedoch die Sache ganz enorm; denn aus jenen Principien heraus lässt sich jede einzelne jener Fortschreitungen auf das leichteste erklären, und da sich die einzelnen Schritte hinsichtlich der Verständlichkeit der blosen harmonischen Verwandtschaft zwischen den verbundenen Accorden leicht anordnen lassen, so kann die Theorie bei weiterer Entwickelung der Praxis in Beziehung auf den Gebrauch fernverwandter H.e leicht folgen, ohne ihre Grundprincipien aufgeben zu müssen. Bis jetzt hat sich die Praxis hinsichtlich der Schritte von und zu dissonirenden Accorden, soweit diese Schritte sich lediglich auf die harmonische Tonverwandtschaft (s. d.) gründen, mit den leichtest verständlichen H.en begnügt; angegeben finden sich dieselben unter Auflösung, Consonanz und Dissonanz und Vorbereitung. Die Anordnung der Schritte zwischen consonirenden Accorden ist unter Fortschreitung aufzusuchen. Alle übrigen bis jetzt verwendeten Schritte erklären sich aus diesen heraus durch Anwendung von Vorhalten, Vorausnahmen, nachschlagenden Tönen, Orgelpunkten, liegenden Stimmen und wirklicher Mehrstimmigkeit, oder durch Zuziehung der Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe. Das Nähere hierüber findet sich in den betreffenden genannten Artikeln und unter Durchgang, Hülfs- und Nebenton, Zwischenton, Wechselnote, übervollständige Accorde, zugefügte Töne.

O. Tiersch.

Harmoniespiel (französ.: *jeu de harmonie)*, s. Flageolet.

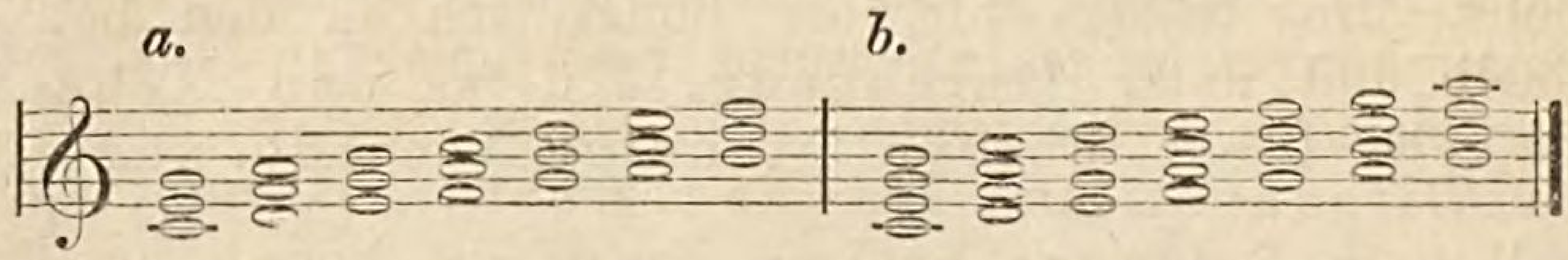
Harmoniesprung, s. Harmonieensprung.

Harmoniesystem oder System der Harmonie. »Unter einem Systeme der Harmonie,« sagt Forkel (»Allgemeine Litteratur der Musik«, Leipzig 1792, S. 343), »versteht man eine solche Verbindung und Ordnung aller musikalischen Intervallen und Accorde, dass man dadurch in den Stand gesetzt wird, von der Abstammung und Brauchbarkeit eines jeden derselben Red' und Antwort zu geben. Rousseau nennt es eine Sammlung von Regeln der Harmonie, die aus einigen allgemeinen Principien gezogen sind; es ist aber weit weniger eine Sammlung von Regeln der Harmonie, als vielmehr ein Stammbaum aller einzelnen Glieder der ganzen Tonfamilie, die sämmtlich nur von einigen wenigen Grundtönen erzeugt werden. Ist nun ein solches System der Harmonie richtig, das heisst: ist es auf ein wahres allgemeines Principium erbaut, so muss kein einzelner Ton im Zusammenhange einer Melodie, und kein Accord in der Harmonie vorhanden sein, oder aufgenommen werden, dessen Natur, Wesen und Behandlung nicht durch seine Abstammung von einem gewissen Grundaccorde erklärt und bestimmt werden kann. Ohne die Kenntniss eines solchen Systems geht der Componist im Gebrauche und in der Behandlung manches Intervalls und manches Accordes ebenso unsicher, als der Sprachforscher bei solchen Wörtern, zu welchen er kein Stammwort, folglich weder die Abstammung, noch den wahren Grund der demselben beigelegten Bedeutung zu finden weiss. Man sieht hieraus, dass ein System der Harmonie, genau genommen, nichts anderes ist, als eine Art von musikalisch-etymologischem Index, woraus man den Ursprung, Zusammenhang und die Bildung der Intervallen und Accorde erkennen kann.«

Neben einer ziemlich treffenden Erklärung des Begriffes H. und einem hinreichenden Maassstabe zur Beurtheilung der Richtigkeit eines Systems, enthalten diese Auslassungen auch den Beweis für den praktischen Werth systematischer Darstellung des Gesammtgebietes der Harmonielehre. Ueber ähnliche praktische Vorzüge der systematischen Lehrweise spricht sich A. B. Marx (»Lehrb. der Comp.« I. S. 506 ff.) wie folgt aus: »Das Verfahren des Lehrers hat dreifache Wichtigkeit. Zunächst für den Fortschritt des Schülers; es ist natürlich nichts weniger als gleichgültig, wie schnell, leicht und sicher der Fortschritt geschehe. Dann für die geistige Entwickelung; jenachdem sich eine

Lehre an den Verstand oder das nachdenkenlose Gedächtniss wendet, wird sie eine oder die andere Richtung der Geisteskraft hervorrufen. Endlich für die Sache; eine Lehre, die den Lehrstoff blos äusserlich aufrafft, statt ihn vernunftgemäss zu entwickeln, entfremdet sich und den Schüler dem Stoffe selber und fasst ihn unlebendig und falsch auf.« Wenn es etwa noch nöthig gewesen wäre, hiermit die Bedeutung der Systematisirung der Harmonielehre für die Tonkunst selbst nachzuweisen, so bedarf es andererseits wohl keines Wortes, um den Werth der Versuche zur Systematisirung für die Wissenschaft im Allgemeinen darzulegen. Man muss es daher mit A. B. Marx allerdings wunderlich finden, »wie neuere Lehrer Angesichts der systematischen Entwickelung der Accorde bei ihrer alten Weise beharren können, statt sich dem Fortschritte anzuschliessen, — oder, wenn er irrig sein sollte, ihn zu beleuchten und zu berichtigen.« (A. a. O.) Das Verfahren, die Harmonien, welche man vorfindet, mechanisch »nebeneinander und gleichzeitig miteinander aufzustellen«, ist daher entschieden zu verurtheilen. »Man geht dabei von der Tonleiter aus, stellt zuerst auf den Stufen der *Dur*tonleiter alle aus ihr zu bildenden Dreiklänge (*a*), dann alle Septimenaccorde (*b*), ferner (jedenfalls ist es, das Princip einmal

a. *b.*

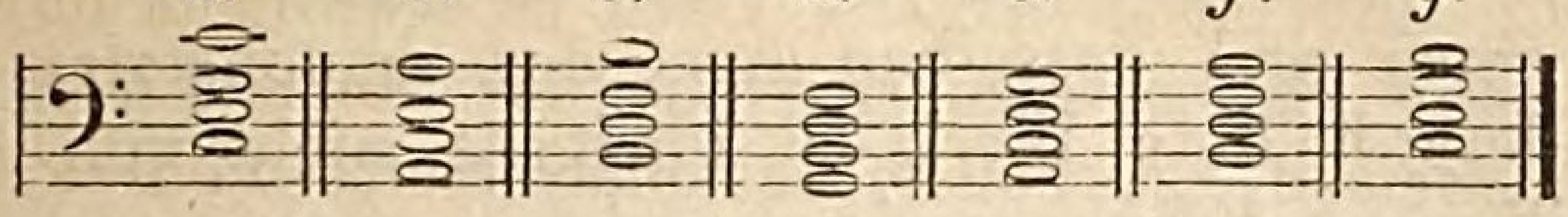


zugestanden, folgerichtig) auch auf den Stufen der *Moll*tonleiter alle Dreiklänge und Septimenaccorde, sogar alle Nonenaccorde nebeneinander, die sich aus den Tönen der Tonleiter herauszählen lassen.« »So überliefert man dem Schüler die Harmonie massenweis' und reichlich und unerschrocken. Selbst wenn man an der Möglichkeit einer systematischen Entwickelung zu verzweifeln Ursach' hätte, wäre das Verfahren doch aus methodischen Gründen nicht zu billigen. Die richtige Methode einer auf Anwendung und Ausübung hinarbeitenden Lehre fordert, dass man den Stoff theile und in jedem Momente der Unterweisung nur so viel überliefere, als eben jetzt zur Anwendung kommen kann. Also schon aus diesem — wenngleich nur äusserlichen — Grunde müsste der Stoff getheilt, es müsste das Leichtere oder Näherliegende, das zunächst oder zumeist Brauchbare und Nothwendige hervorgesucht werden.« (A. B. Marx, a. a. O.) Aber erst durch eine Lehrart, die sich »als wirkliches System hinstellen darf und auf einem tieferen Grunde ruht, als auf der blos äusserlichen Berechnung der Lehrklugheit oder Methode«, ist auch die treffendste Methode erlangbar.

Es bleiben nun die einzelnen Versuche zur systematischen Entwickelung der Harmonie noch zu besprechen und zu beurtheilen. Dieselben gliedern sich nach ihrem Zwecke in zwei verschiedene Klassen. Die eine Parthei unter den systematisirenden Schriftstellern bezweckt mit ihrem Vorgehen weiter nichts, als den Lehrstoff dem Schüler möglichst leicht zugänglich und behaltbar zu machen; ihr Zweck ist also ein methodischer, und die Principien, welche sie bei Anordnung ihres Systems befolgen, liegen eigentlich ausserhalb der Sache. Deshalb haften diese Systematiker in der Regel auch an blosen Aeusserlichkeiten; eine wissenschaftliche Bedeutung ist ihren Versuchen daher nicht zuzuschreiben, wohl aber der Werth derselben für die praktische Unterweisung nicht zu unterschätzen. Der erwähnenswertheste Vertreter dieser Richtung im vorigen Jahrhundert war Joh. Phil. Kirnberger, dessen »Kunst des reinen Satzes in der Musik« (Berlin, 1771—79) und »Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie« (1773) besonders zu erwähnen sind. Kirnberger nimmt zwei Grundaccorde an: I. den consonirenden Dreiklang, der gross (*a*), klein (*b*) oder vermindert (*c*) ist; und II. den dissonirenden wesentlichen Septimenaccord, der viererlei Zusammensetzung fähig ist: entweder besteht er aus

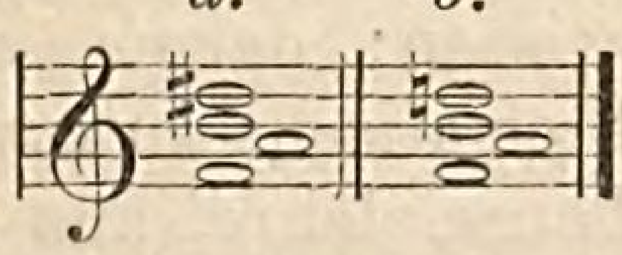
der kleinen Septime mit der reinen Quinte und grossen (*d*) oder kleinen (*e*) Terz; oder mit der falschen Quinte und kleinen Terz (*f*); oder aus der grossen Septime mit der reinen Quinte und grossen Terz (*g*).

a. *b.* *c.* *d.* *e.* *f.* *g.*



Aus diesen Accorden leitet er alle anderen Accorde her. Ueber dieses System äussert sich Forkel (»Allgem. Litteratur der Musik«) wie folgt: »Ist das vollkommenste System der Harmonie, nach welchem sich die allerverwickeltsten Sätze der tiefsinnigsten Harmoniker erklären und auf ihre einfachen Grundquellen zurückführen lassen.« »Zur richtigen Uebersicht des ganzen Zusammenhanges der Harmonie ist diese Schrift die vorzüglichste, die wir besitzen.« Vom jetzigen Standpunkte aus ist aber dagegen zu erwidern, dass von einer Zurückführung auf die »Grundquellen« nicht die Rede sein kann, da die Annahme der obigen Grundaccorde doch eine ganz beliebige und durch nichts gerechtfertigte ist. Wie unzureichend aber das Kirnberger'sche H. hinsichtlich seines Umfanges ist, das hat schon Gottfr. Weber nachgewiesen, der in verschiedenen Anmerkungen seines »Versuchs einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« eine ziemlich vernichtende Kritik gegen dasselbe geübt hat (s. Consonanz und Dissonanz und Harmonielehre). Dem Urtheile Forkel's kann also selbst in Beziehung auf die praktische Bedeutung jenes Systems nicht mehr zugestimmt werden. Wie äusserlich übrigens Kirnberger der ganzen Sache gegenüber steht, zeigt sich ausser an vielen anderen Stellen namentlich auch da recht deutlich, wo er den übermässigen Terzquartsextaccord bei *a* ableitet von dem Terzquartsextaccorde bei *b* (s. Kirnberger, »Die wahren Grundsätze«, S. 30).

a. *b.*



Zugestehen muss man allerdings, dass unter allen Systematikern seiner Richtung Kirnberger am consequentesten verfährt, obwohl er von den Bedingungen, welche Forkel von einem richtigen Systeme erfüllt sehen will, gar nichts zu wissen scheint. Wenigstens werden sich folgende Auslassungen nur im letzteren Sinne auslegen lassen: »Wenn diese Vorhälte aber in unseren neuen Compositionen ohne alle Vorbereitung gesetzt und als ein Hauptaccord behandelt werden, auf folgende Art (*a*) etc., so mögen die Herren es selbst verantworten. Wir können von der Schreibart der unharmonischen Ausländer und derer, die sich nach ihnen gebildet haben, nicht Red und Antwort geben« (a. a. O. S. 33 ff.).

a.



Vor Gottfr. Weber trat übrigens schon Marpurg sehr entschieden gegen manche Annahmen Kirnberger's auf, und S. W. Dehn (»Theor.-praktische Harmonielehre« S. 83) sagt in dieser Beziehung: »Ganz gewiss ist es, dass Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« bei weitem nicht den ausgebreiteten Ruf, der ihm noch hier und da in unserer Zeit zugeschrieben wird, erhalten hätte, wenn man es nur mit eben so viel Scharfsinn hätte kritisch ansehen wollen, als es Marpurg in manchen seiner Schriften (z. B. in einem Anhange

zum »Versuch über die musikalische Temperatur«, Breslau, 1776) gethan hat.« Indessen ist gerade manches von dem, was Marpurg als unstatthaft hinstellt, Kirnberger als Verdienst anzurechnen, so z. B. die Lehre von den Vorhalten, nach welcher verschiedene dissonirende Zusammenklänge als durch blose zufällige Dissonanzen entstanden gedacht und »sogar zwei verschiedene Arten der Entstehung eines und desselben Accordes demonstrirt werden«. — Das von Forkel besonders belobte Werk ist übrigens nicht von Kirnberger selbst, sondern mit Bewilligung Kirnberger's von dessen Schüler J. A. P. Schulz bearbeitet und unter Kirnberger's Namen herausgegeben. (S. Allgem. Leipz. Musik-Zeitung, Jahrgang II. S. 278.) — Ein, nach dem Titel (»*Système d'harmonie établi sur la préparation, résolution et ligature des Dissonances*«) zu schliessen, dem Kirnberger'schen ganz ähnliches H. von dem französischen Abbé Nicolas Roze (geb. zu Bourgneuf 1745) theilt de la Borde im 3. Bande seines »*Essai sur la Musique*«, S. 476—483, mit (Dehn, a. a. O. S. 83). — Fr. W. Marpurg selbst, »der Vertheidiger, Verbesserer und Verbreiter« des später zu erwähnenden Rameau'schen H.'s, stellte in seinem »Handbuche bei dem Generalbasse und der Komposition mit 2—8 Stimmen« (Berlin, 1755—58) ein aus Rameau'schen und eigenen Grundsätzen vermischtes System auf. Dasselbe giebt den eigentlichen Hauptvorzug des Rameau'schen Systems, die Ableitung aus einem einheitlichen Principe, im Wesentlichen wieder auf, ohne indessen zu wirklicher Vollständigkeit gelangen zu können. — J. G. Albrechtsberger, der besonders durch seine Schüler (L v. Beethoven, Joh. Gänsbacher, Nep. Hummel, Mich. Umlauf, Jos. Weigel u. A.) bedeutenden Ruf als Theoretiker erlangt hat, hat ein eigentliches H. gar nicht aufgestellt. Seinem Systeme liegen, wie auch in bald mehr, bald weniger hervortretender Weise allen gleichzeitig und vielen später erschienenen Harmonielehren, die von Rameau aufgestellten Principien zu Grunde.

Einer der bedeutendsten Theoretiker unseres Jahrhunderts war Gottfr. Weber. Von eigentlich wissenschaftlicher Behandlung der Theorie der Tonsetzkunst will derselbe nichts wissen; darum weist er z. B. die harmonische Akustik und namentlich die mathematische Intervallenlehre sogar als Theil, noch mehr aber als Grundlage der Tonsetzlehre, aus seinem Lehrgebäude (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«, B. I—IV, 3. Aufl., 1831) heraus. Er rechtfertigt sich hierüber (»Allgemeine Musiklehre«, 3. Aufl., 1831, S. XX.) wie folgt: »Es meinen ja die meisten Tonsetzlehrer, die Theorie der Tonsetzkunst müsse nothwendig auf die harmonische Akustik gegründet werden, und fangen deshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Exempeln an! Allein mich dünkt dieses, um es beim rechten Namen zu nennen, nichts anderes als leere Schwindelei und unzeitige Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterei. Denn man kann der gründlichste Tonsetzer, der grösste Contrapunktist, man kann Mozart und Haydn, Bach und Palestrina sein, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Quinte wie 2 zu 3 verhält; und es ist, meiner innigen Ueberzeugung nach, ein recht unverständiger Missgriff der Tonsetzlehrer, wenn sie, in die Lehre der Tonsetzkunst, solche Demonstrationen durch Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen, und andere Rechnungsexempel einmischen, von welchen beim Vortrage der Theorie der Tonsetzkunst auszugehen, mir grade so vorkommt, als wollte einer den Unterricht in der Malerei mit der Theorie von Licht und Farben, von graden und krummen Linien anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, und den Sprach-Unterricht mit der Philosophie der Sprache, oder einem Kinde Sätze aus der Grammatik demonstriren, um es Papa und Mama sagen zu lehren.« Weber hat in sofern Recht, als nicht Alles in der Harmonie und Modulation von der Akustik abzuleiten ist, wie viele Theoretiker angenommen zu haben scheinen; ich stimme ihm auch zu, wenn er meint, die praktische Compositionslehre könne die Kenntniss jener Lehren entbehren. Wenn er aber selbst von der »Theorie« der Tonkunst solches fordert, so ist er entschieden

im Irrthume. Theorie ist eine Wissenschaft und keine Kunst. Einzelnes aus der Theorie der Musik (z. B. die Construction von Tonsystemen u. dergl.) ist absolut unverständlich ohne gewisse Kenntnisse aus der Akustik; und wer nicht Alles kennt, was die Wissenschaft über seine Kunst gefunden hat, der mag ein sehr guter Kunsthandwerker sein, ein wirklich durchgebildeter Künstler ist er nicht. Papa- und Mamasagenlernen gehört gar nicht zur Theorie der Sprache, und das angezogene Beispiel hinkt also gewaltig; dagegen ist aber eine Theorie der Sprache ohne Grammatik und Philosophie der Sprache eben keine Theorie. Ein Musiker muss aber die Theorie seiner Kunst kennen. In diesem Punkte weiche ich daher ganz entschieden von Gottfr. Weber ab und stimme dem bereits angezogenen Ausspruche (s. Grammatik) des alten Werckmeister bei: »Ich halte einen Strohschneider und Besenbinder, der da *rationes* über seine Handthierung vorzubringen weiss, viel klüger, als einen solchen unbesonnenen Musicaster, der nur nach seinem Gänse-Gehirn hinsetzet, was seiner Phantasterey gut deucht« etc. — Gottfr. Weber hat sich zu seiner Ansicht wohl besonders durch die damalige Unzulänglichkeit und gleichwohl ziemlich anspruchsvolle Ueberhebung der Akustik verleiten lassen; er ist ein viel zu gediegener Forscher, als dass er einer absichtlichen Ungründlichkeit das Wort reden könnte. Zudem hatte er in seinem genannten Werke mehr die praktische Ausbildung von Componisten im Auge, als eigentlich theoretische Unterweisung in der Musikwissenschaft; die Entstehung jener irrigen Ansicht ist also erklärlich und entschuldbar genug. Schlimmer und schädlicher ist es aber, dass die Weber'sche Ansicht unter den späteren Musiktheoretikern, theils um ihrer Bequemlichkeit willen, theils auch aus gewissen Principien, verschiedene Anhänger und Förderer gefunden hat. Ich nenne hier zunächst zwei noch zu erwähnende Schriftsteller: S. W. Dehn, der Weber's Ausspruch geradezu citirt, und E. Fr. Richter, der nur insofern eine ähnliche Ansicht hat, als er meint, es seien nicht alle Erscheinungen, Gesetze und Regeln in Beziehung auf Tonverbindungen wissenschaftlich zu erklären, weil die musikalische Kunst, wie sie sich in der Neuzeit gestaltet habe, eine künstlich entwickelte, die Tonsprache überhaupt etwas conventionell gebildetes sei. Bei Dehn sprechen ähnliche Gründe mit, wie bei Weber; Richter's Ansicht aber wird später noch näher zu berühren sein.

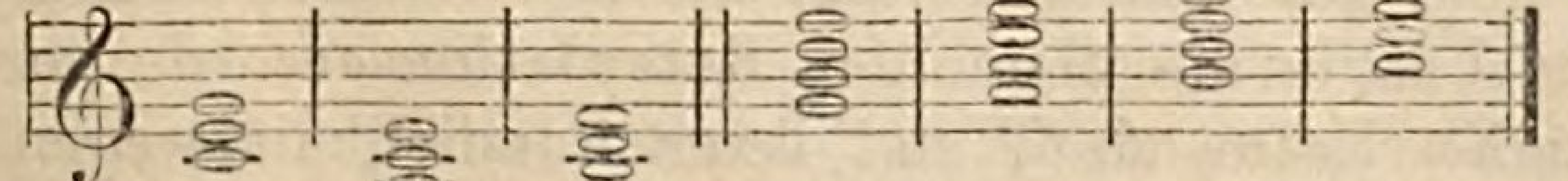
Andere Theoretiker, namentlich aber viele praktische Musiker, sind nun noch viel weiter gegangen als Weber, indem sie der Wissenschaft überhaupt jede Bedeutung für die Tonkunst selbst absprechen zu müssen glaubten. So unterrichtet man in der Composition lediglich zu dem Zwecke, um die Schüler im mechanischen Gebrauche einzelner Accorde und Accordverbindungen abzurichten. Für Clavierspieler, Sänger u. s. f. hält man sogar die Kenntniss der Harmonie- und Modulationslehre und der Lehre über Herstellung der verschiedenen Kunstformen für vollkommen überflüssig, und dressirt sie lediglich darin, einzelne Tonsätze nach dem Muster ihrer Lehrer mechanisch hörbar zu machen. Man wird daher bald dahin kommen, auch die Leierkastenbauer, wenigstens aber die Verfertiger von grösseren mechanischen Musikwerken zu den Tonkünstlern zu zählen; denn auch diese machen Tonstücke hörbar, — und ob dieses nun durch Walzen und Stifte, oder durch Kehle und Finger geschieht, ist im Wesentlichen ja dasselbe. Dahin freilich würden Richter, Dehn und Gottfr. Weber niemals gefolgt sein; aber wohl ist dieser abschüssige Weg schon mit der Zustimmung zu der nur beziehungsweise richtigen Behauptung G. Webers betreten. — Die zu seiner Zeit gültigen Anschauungen hat G. Weber allerdings in vollkommen vernichtender Weise kritisirt. Nach ihm erscheint die damalige »ganze mathematische Behandlung der Tonsatzlehre an sich selbst, bei unbefangener Betrachtung, doch nur als Täuschung.« »Ohne dieses Letztere,« fährt er fort, »hier ausführlich darthun zu wollen, begnüge ich mich, nur auf Ein Beispiel hinzuweisen, auf die sogenannte Schöpfung der Leiter, und Construction der Tonstufen aus den Aliquoten der Saitenlängen, und den

Aliquottönen der Blasinstrumente, oder was dasselbe ist, aus den, der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3 u. s. w. entsprechenden Schwingungsverhältnissen, mit welchem Allem die Theoretiker die Tonsatzlehre, rechter Gründlichkeit halber, oder auch wohl *eruditionis et decori gratia*, nothwendig anheben zu müssen glauben, indess doch grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation recht augenscheinlich ist. Die *C-dur*leiter soll aus den Aliquoten einer *C*-Saite, oder aus den natürlichen Tönen einer *C*-Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, sowie auch die Zahlenverhältnisse, 1:2, 2:3, u. s. w., nicht nur weder ein reines *a*, noch ein leidliches *f*, sondern auch statt des der Leiter eigenen Tones *h*, das leiterfremde *b*, oder eigentlich einen Ton, der in unser Tonsystem gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn als *b* betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe eher zur Tonleiter von *F* stempelt, so dass die sogenannte *C*-Trompete gewissermassen eher eine *F*-Trompete heissen könnte; obgleich auch dieses wieder nicht so recht eigentlich passen will, weil in der Trompete der Ton *f* ebenfalls nicht rein zu finden ist, sondern nur ein heilloses Mittelding zwischen *f* und *fis*, sowie auch kein reines *a*! — Jenen Uebelstand fühlend, haben Mehre, z. B. de Momigny und später Schicht versucht, die harte Tonleiter aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten, welches zwar etwas besser gelingt, wobei aber die Töne *f*, *b* und *a* immer wieder falsch bleiben. — Allein was hülfe es auch, wenn man solcher Gestalt die harte Tonleiter sich aus der Natur entwickeln sähe, indess die weiche ja doch immer durch willkürliche Versetzung der Terzen, oder durch sonst willkürliche Unterstellungen, gemacht werden, und also doch immer als Artefact, als etwas Willkürliches, als ein Gebilde des Menschenwitzes, erscheinen müsste? — Denn man sehe z. B., wie Rameau, d'Alembert, Marpurg u. A. sich plagen, winden und drehen, um die Entstehung eines weichen tonischen Dreiklanges herauszudrechseln. Die Natur selbst — so lehren sie — lässt uns, in den Querschwingungen einer *C*-Saite, die Töne *c—g—c′—e′—g′* (ausserdem aber auch noch viele andere! — und in den Erzitterungen anderer Körper wieder ganz verschiedene Töne!) mithören.«

»Es ist uns also ein harter Dreiklang von der Natur selbst gegeben, indem sie uns, zugleich mit dem Grundtone einer querschwingenden Saite, auch seine grosse Terz und Quinte von selbst hören lässt. Ein weicher Dreiklang, so fahren sie fort, ist nun freilich nirgend eben so gegeben, indem weder eine Saite, noch irgend ein anderer Körper, zugleich neben seinem Grundtone, auch dessen kleine Terz, als Beiton von selber mithören lässt: allein wenn wir uns die kleine Freiheit nehmen, den Accord *C—e—g* in *C—es—g* zu verwandeln, so ist dies *es* zwar kein natürlicher Beiton von *C* (also von der Natur nicht als Terz von *c* angedeutet): aber *g* ist doch ein Beiton einer *Es*-Saite; und darum (! ! !), weil die Quinte von *C* zugleich auch grosse Terz von *es* ist, und beim Anschlagen einer *G*-Saite, sowohl eine *C*-Saite, als auch eine *Es*-Saite ein *g* mit erzittern lässt, — darum ist der Zusammenklang von *C—es—g* gerade so gut, wie von der Natur selbst gegeben. Das ist ja handgreiflich! — Der harte Dreiklang ist darum natürlich, weil die beiden höheren Töne Aliquoten des Grundtones sind, der weiche Dreiklang aber darum, weil, umgekehrt, seine Quinte eine Aliquote eines jeden der beiden tieferen (nämlich Quinte von *C* und Terz von *Es*) ist. Letzteres ist eben nur grade das Umgekehrte vom Natürlichen, und folglich ja ebenfalls ganz natürlich. — Der harte Dreiklang ist, von der Natur selbst, dadurch gegeben, dass eine und dieselbe Saite wirklich einen solchen Zusammenklang hören lässt: Aber auch der weiche ist als von der Natur selbst gegeben anzusehen, denn zwar lässt eine *C*-Saite kein *Es* mit erklingen: aber eine *Es*-Saite lässt, unter vielen anderen Tönen, doch auch ein *G* (als Terz!) hören, und folglich (?) ist der Zusammenklang *C—es—g* als von der Natur selbst gegeben nicht zu verkennen. — Hat man auf solche, oder ähnliche, schlussgerechte Weise, einmal einen harten und einen weichen Dreiklang errungen, so ist nichts leichter, als, zu jedem derselben auch eine

passende Tonleiter zu finden. Man darf nur mit einem harten Dreiklange auch noch die harten Dreiklänge seiner Quinte und seiner Quarte verbinden (und zwar darum gerade diese und nur diese, weil — sie sich am besten dazu schicken —), so hat man ja ordentlich unmittelbar aus der Hand der Natur eine *Dur*tonleiter empfangen, und ebenso eine *Moll*tonleiter, wenn man, mit einem weichen Dreiklange, den weichen auf seiner Quarte, und bald den weichen, (denn so wird gelehrt), bald den harten, auf seiner Quinte, in Verbindung setzt. — Solche, und ähnliche, theils ganz unpassende, theils sonst willkürliche Hypothesen an die Spitze stellend, wagt man denn, ein Lehrgebäude zur Schau zu stellen, welches, mit dem Scheine mathematischer Begründung prangend, grade um so gefährlicher ist, je mehr man sich bestrebt, ihm den Anstrich systematischer Ableitung und untrüglicher Folgerung zu geben, wie unsere Kunstlehrer so gerne thun.«

Ich habe diese Auslassungen so ausführlich gegeben, weil sie mich für die Folge der Kritik der damals gebräuchlichen — und mancher neueren — H.e überheben. — Weber selbst, wenn er auch die Lehren der Theorie in geordneter Weise vorführt, verschmäht es natürlich, ein eigenes H. aufzustellen; er lässt sich bei Anordnung seines Lehrplanes nur von äusseren Rücksichten leiten. Dass dieses wirklich der Fall ist, erkennt man aus folgenden Auslassungen. »Die Tonkunstgelehrten sind über die Zahl ihrer Grundharmonien eben so uneinig, wie z. B. die Botaniker über die ihrer Klassen, oder die Grammatiker über unsere Deklinationen. Man disputirt, polemisirt, und zankt sich auch wohl darüber, wie viele Grundharmonien es gebe; — ein Streit, welcher mir ungefähr eben so bodenlos vorkommt, wie der, wie viele *genera plantarum* es in der Natur gebe, indess die Natur selbst zuverlässig von all den, vom Menschenwitz ersonnenen *generibus* nichts weiss. Hier kann die Frage nicht sein, wie viel *genera* es eigentlich gebe, sondern nur: in wie viele sich die Gattungen am füglichsten ordnen lassen, damit man, unter möglichst wenige Hauptklassen, möglichst viele Gattungen von möglichst vielen gemeinschaftlichen Merkmalen bringe. Es sind ja alles nur verschiedene Arten, sich die Sache vorzustellen. Ich wenigstens will mit Niemand streiten, der von mehreren Grundharmonien ausgeht als ich, oder von wenigern auszugehen vermag. A-priorische Demonstration kann wohl hier gar nicht eintreten. Die Aufgabe ist nur, eine Eintheilung zu finden, welche die möglichste Folgerechtheit der aufzustellenden Lehre begünstigt. Man verlange daher keinen Rechtfertigungsgrund von vorn herein, warum ich nun grade sieben Grundharmonien aufführe, und warum nicht auch einen sogenannten übermässigen, einen hartverminderten, weichverminderten, oder gar doppeltverminderten Dreiklang u. s. f., — warum hier nichts von all diesen schönen Sachen? — Einmal schon darum, weil, wie der Verfolg zeigen wird, meine sieben Grundharmonien vollkommen hinreichen, um alle in unserer Musik vorkommenden Tonverbindungen daraus zu erklären, und es wenigstens besser ist, mit Wenigem auszulangen, als mit Vielem. Fürs Andere weil die Zurückführung aller möglichen Harmonien auf diese sieben Grundharmonien, der Folgerichtigkeit der zu gebenden Theoreme am günstigsten ist.« (»Versuch einer geordn. Theorie«, I. S. 205.) Hieraus ist wohl ersichtlich, dass es Weber nur auf eine Bekanntmachung mit den in der Musik vorkommenden Accorden, nicht aber auf eine Erklärung und Begründung derselben ankommt. Es ist daher auch nur consequent, wenn er in den Fällen, in denen seine Grundharmonien nicht ausreichen, beliebig andere Eintheilungs- und Unterscheidungsgründe zuzieht. Als Grundharmonien stellt er folgende Accorde auf:



Dass er aber mit diesen Grundharmonien nicht ausreicht, sieht er selbst ein. »Es kommen aber in unserer Musik auch häufig Zusammenklänge solcher Töne vor, welche sich in keiner der oben aufgezählten Grundharmonien also beisammen finden, unter welchen sich mithin allemal wenigstens ein Ton befindet, welcher nicht zur Grundharmonie gehört, der Harmonie fremd, harmoniefremd ist.« (Weber, a. a. O. I. S. 236.) Viele dieser Fälle lassen sich nun nicht, wie Weber selbst erkennt, durch Eintreten bloser zufälliger Dissonanzen erklären. Er nimmt daher des Weiteren noch eine selbständige None an, durch welche »einer Harmonie gleichsam noch ein Bestandtheil mehr, ohne Weiteres, beigefügt werden kann« und »die nicht an die Bedingungen von Durchgangs- und Vorhaltsnoten gebunden, nicht einzig als Nebenton eines zunächst neben ihr liegenden harmonischen Intervalls, sondern von all diesen unabhängig vorkommen kann« (a. a. O. S. 237 und 252). Ferner nimmt er seine Zuflucht zu der hier wiederholt verurtheilten Theorie von der »Umgestaltung einer Harmonie durch willkürliche (oder zufällige) Erhöhung oder Erniedrigung eines Intervalls«. Dass Weber mit diesen Mitteln unter Zuziehung von Durchgängen, Vorhalten u. dergl. so ziemlich ausreicht, ist klar; eben so klar aber ist auch, dass hierbei von einer systematischen Behandlungsweise auch nicht die Spur vorhanden ist.

Was nun der von Weber vertretene Standpunkt (s. S. 27) im Allgemeinen anlangt, so ist sein Vergleich der Harmonien mit Naturgegenständen — ein Vergleich, dem man übrigens auch bei anderen Theoretikern wieder begegnet — vollkommen unzutreffend. Accorde und Tonverbindungen überhaupt sind eben keine Naturprodukte, sondern entstehen erst durch die Beziehungen, in welche der menschliche Geist die einzelnen Klänge zu einander versetzt; es muss daher eben derselbe Geist wohl die Principien auffinden können, nach welchen er bei jenen Beziehungen verfährt. Demnach ist eine »a-priorische Demonstration« hier keineswegs ausgeschlossen, wie Weber und mit ihm auch S. W. Dehn, E. Fr. Richter und Andere positiv behaupten.

Ein Zeitgenosse G. Weber's, A. André, nimmt im Allgemeinen eine ähnliche Stellung ein, wie Weber selbst; — auch er unterscheidet lediglich nach Gesichtspunkten, die ausserhalb der Sache selbst liegen, wird in sich selbst aber über diese Thatsache nicht ganz so klar, wie G. Weber. Er meint (A. André, »Lehrbuch der Tonsetzkunst«, Offenbach 1832, I. S. 47), den Dreiklang, Septimen-, Septnonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccord könne man in ihrer ursprünglichen Gestalt Stammaccorde nennen. »Indessen«, fährt er fort, »scheint es, dass nur der ursprüngliche harte Dreiklang diese Auszeichnung mit Recht verdient.« Weiterhin nimmt er gleichwohl den einen Septimenaccord (*c—e—g—b*) als Stammaccord an und giebt folgende Uebersicht. »Sämmtliche Accorde möchten sich daher in nachstehend bemerkte neun Klassen eintheilen lassen. 1. Stammaccorde: *a.* der harte Dreiklang als Hauptstammaccord aller übrigen; *b.* der erwähnte Septimenaccord als anzunehmender Stammaccord der dissonirenden Accorde. 2. Abgeleitete Accorde: *a.* die zwei Verwechselungen des harten Dreiklanges; *b.* die drei Verwechselungen des erwähnten Septimenaccordes. 3. Nachgebildete Accorde: *a.* alle nachgebildeten Dreiklänge (*c—es—g*, *cis—e—g*, *c—e—gis* u. s. f.) sammt ihren Verwechselungen; *b.* alle nachgebildeten Septimenaccorde (*c—es—g—b*, *c—e—g—h* u. s. f.) sammt ihrer Verwechselung. 4. Uneigentliche Stammaccorde: *a.* der Septnonenaccord mit der kleinen Septime und grossen None; *b.* der Undecimenaccord mit der kleinen Septime, grossen None und reinen Undecime; *c.* der Terzdecimenaccord mit der kleinen Septime, grossen None, reinen Undecime und grossen Terzdecime. 5. Retardationsaccorde, welche durch die Zurückhaltung (Retardation) stufenweise fortschreitender Intervalle gebildet werden. 6. Präsonanzaccorde, worunter in gegenwärtigem Lehrbuche diejenigen Retardationsaccorde verstanden werden, welche dissonirender Natur sind, und ihrer Fasslichkeit wegen frei (ohne Bindung der retardirten Intervalle) eintreten können. 7. Durchgehende Accorde:

a. solche, bei welchen ein einzelner durchgehender Ton eine Veränderung der Harmonie fühlbar werden lässt; *b.* solche, bei denen dieses durch zwei und mehr durchgehende Töne erzeugt wird; *c.* solche, welche sich beim Orgelpunkte bilden. 8. Chromatische Accorde, nämlich solche, welche sich durch eine chromatische Veränderung dieser oder jener Tonstufe der unter No. 1, 2 und 3 angeführten Accorde bilden, und endlich 9. Enharmonische Accorde, nämlich solche, welche eine enharmonische (mehrdeutige) Behandlung dieses oder jenes ihrer Intervalle gestatten und auch erhalten.«

Gegenüber diesem zusammengesetzten Apparate, der gleichwohl noch manches »Scheint mir« und vielfache Inconsequenzen nothwendig macht, muss man allerdings Weber Recht geben, dass es »besser ist mit Wenigem auszulangen, als mit Vielem«. André bildet nun nach dieser Uebersicht seine Accorde aus der *Dur*- und *Moll*tonleiter. Hierbei nimmt er die letztere in auf- und absteigender Form der sogenannten alten oder melodischen *Moll*tonleiter als Grundlage an, muss aber gleichwohl auch noch die »zufällige Erhöhung und Vertiefung« der Töne zu Hülfe nehmen, um das, was in der Praxis vorkommt, in sein System zwängen zu können. — Somit ist auch André der Versuch einer systematischen Darstellung der Harmonielehre auch nicht im entferntesten gelungen. — Einer der namhaftesten späteren Theoretiker, S. W. Dehn, geht gleich direct von dem Begriffe Tonart aus, den er in folgender Weise definirt. »Tonart ist der Inbegriff von acht Tönen, deren jeder einzelne zu einem bestimmten Ton, Haupt- oder Grundton, in einem einmal als Norm angenommenen Verhältniss der Entfernung steht.« »Das angedeutete Verhältniss der acht Töne zeigt sich in der heutigen Tonkunst in zwei verschiedenen Arten, deren eine wir die *Dur*tonart, die andere die *Moll*tonart nennen.« (»Theoret.-praktische Harmonielehre« S. 54.) Nach einer Erklärung und Begründung für die Entstehung gerade dieser Gebilde zu fragen, hält er nicht für nothwendig; sein Standpunkt ist also der bei Weber und André kritisirte. Neu ist bei ihm, dass er, wie später auch sein Schüler A. Reichel (»Harmonielehre mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonarten«, Dresden 1862), den einzelnen Stufen der Tonartleitern die Eigenschaften des Consonirens (Prime, Terz, Quinte, Sexte und Octave) und des Dissonirens (Secunde, Quarte, Septime und allen chromatischen Tönen) zuerkennt (s. »Consonanzen der Tonart«). Dem entsprechend sind bei ihm auch die Accorde *f—a—c'* und *g—h—d'* resp. *f—as—c'* und *g—h—d'* in *C-dur* resp. *C-moll* dissonant und bedürfen einer bestimmten Fortschreitung (Auflösung), — eine Behauptung, die Dehn vergeblich durch Berufung auf die Praxis zu beweisen sucht. Ein Fortschritt würde mit Annahme dieser Principien nach keiner Seite hin angebahnt werden; die consequente Durchführung dieses Gedankens würde im Gegentheil die erlaubten Fortschreitungen in einer Weise beschränken, welche weder die gute Praxis noch auch die Theorie des letzten Jahrhunderts als gerechtfertigt erscheinen lässt. Im Uebrigen müssen Dehn und Reichel ihren eigenen Annahmen an vielen Stellen untreu werden; das tritt besonders klar zu Tage in den Abschnitten über die Cadenzen, die Trugfortschreitungen u. dergl.

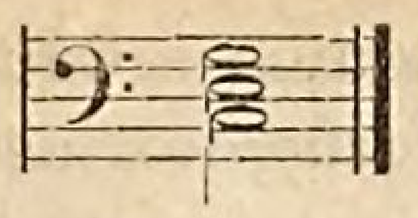
Was nun die Construction des H.'s selbst betrifft, so weicht A. Reichel, dessen Harmonielehre in fasslicherer und einfacherer Weise eingestandenermassen nur die Theorie Dehn's und B. Klein's geben will, von Dehn nur wenig ab. Ich gebe daher die Uebersicht über dieses System im engsten Anschlusse an Dehn wie folgt. »Der Ausdruck Accord bezeichnet in der Musik den gleichzeitigen Zusammenklang von zwei oder mehreren generell verschiedenen Intervallen, denen allen ein und derselbe Ton als Basis, oder als tiefster Ton zum Grunde liegt« (Dehn, a. a. O. S. 79 ff.). »Alle in der Musik gebräuchlichen Accorde, die nach der Anzahl ihrer verschiedenen Töne entweder Dreiklänge, Vierklänge, Fünfklänge oder Sechsklänge genannt werden, sind entweder 1. leitereigene, oder 2. leiterfremde Accorde. Leitereigene Accorde sind alle

diejenigen, die aus Tönen bestehen, welche der Tonleiter einer Tonart eigenthümlich sind. Leiterfremde Accorde werden hingegen diejenigen genannt, die aus Tönen verschiedener Tonarten zusammengesetzt sind; sie entstehen meistens durch Vorhalte, oder Vorausnahmen, oder durch melodisch durchgehende Noten, also durch Willkür in der praktischen Behandlung einer Folge mehrerer Accorde. Die leitereigenen Accorde sind entweder *a.* Stammaccorde (auch Grundaccorde genannt), oder *b.* solche, die durch Umkehrung der Stammaccorde entstehen und Umkehrungen genannt werden, oder endlich *c.* Accorde, die durch Vorausnahmen, Vorhalte oder melodisch durgehende Noten entstehen. Stammaccorde sind diejenigen, deren Töne, wenn sie nach der Tonfolge der Tonleiter geordnet werden, terzenweise über einander liegen.« »Weil die terzenweise Zusammenfügung der Töne zu einem Accord, und die Umkehrung der Intervalle (wenn auch letztere nicht in ihrem ganzen Umfange) in der Natur der Töne begründet liegen, so können die Stammaccorde und deren Umkehrungen natürliche oder regelmässige, hingegen alle solche Accorde, die durch willkürliche Vorausnahmen u. dergl. entstehen, künstliche oder willkürliche Accorde genannt werden. Die Stammaccorde und ihre Umkehrungen sind in Bezug auf die Tonart, zu welcher sie gehören: *a.* vollkommene oder unvollkommene Accorde; *b.* Haupt- oder Nebenaccorde. Vollkommene Accorde sind diejenigen Dreiklänge, welche nur aus Consonanzen der Tonart bestehen. Unvollkommene Accorde hingegen alle übrigen Dreiklänge und andere Accorde, welche entweder nur aus Dissonanzen der Tonart oder aus Consonanzen und Dissonanzen derselben zusammengesetzt sind, oder denen doch ein nur aus Dissonanzen der Tonart bestehender Dreiklang zum Grunde liegt. Die vollkommenen und die unvollkommenen Accorde sind entweder *a.* Hauptaccorde oder *b.* Nebenaccorde. Hauptaccorde sind solche, denen entweder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, oder der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton derselben zum Grunde liegt. Alle übrigen tonischen Stammaccorde und ihre Umkehrungen sind Nebenaccorde. Ausser den bezeichneten Stammaccorden und ihren Umkehrungen sind zu den Hauptaccorden einer Tonart noch diejenigen Fünf- und Sechsklänge zu rechnen, welchen, wenn sie gleich keine Stammaccorde sind, der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitton der Tonart zum Grunde liegt (*g—h—d′—f′—a′*, *g—h—d—f—as*, *c—g—h—d—f* u. s. f.). Alle unvollkommenen Hauptaccorde sind in der Praxis einer bestimmten Behandlung unterworfen, in Folge welcher sie nothwendig einen anderen Accord nach sich ziehen. Diese bedingte Folge eines anderen Accordes wird Auflösung genannt, wenn der dem unvollkommenen Accorde unmittelbar folgende ein vollkommener Accord ist, der mit jenem zu einer und derselben Tonart gehört. Alle unvollkommenen Nebenaccorde werden wie unvollkommene Hauptaccorde behandelt.«

»Zur systematischen Construction sämmtlicher Hauptaccorde einer Tonart bedarf es solcher einfachen Accorde, die, selbst Hauptaccorde, allen übrigen complicirteren zum Grunde liegen und deshalb als Elemente derselben betrachtet werden können. Der nach Anzahl seiner Töne einfachste Accord ist ein Dreiklang, der aus zwei generell verschiedenen Intervallen eines beiden gemeinschaftlichen Basstones besteht. Derjenige Dreiklang, welcher in den natürlichen Eigenschaften eines Tones begründet ist, besteht, wenn man die verschiedenen Töne nach dem musikalischen Alphabet ordnet, aus einem Basston, dessen Terz und Quinte. Es stellen sich nämlich, abgesehen von noch anderen mitklingenden Tönen, die zunächst erklingenden Töne einer in hörbare Schwingungen gebrachten Saite, wenn man diese z. B. in *C* stimmt, in folgenden Verhältnissen dar:

C—c—g—c′—e′.

Wenn man von diesem Zusammenklange die verschiedenen Verdoppelungen des tiefsten Tones weglässt und die übrig bleibenden Töne nach der Folge ordnet, wie sie in der diatonischen Folge der Töne der Tonart *C-dur* vorkommen, so erhält man folgenden Dreiklang«:



»Diese terzenweise Verbindung mehrerer Töne zu einem Accord ist ein aus der physikalischen Klanglehre entlehnter Grundsatz, der hinreicht, alle übrigen Hauptstammaccorde systematisch zu entwickeln.« In dieser Art logischer Schlüsse (man erinnere sich an die Weber'schen Auslassungen auf S. 26) entwickelt nun Dehn aus dem gefundenen Princip der terzenweisen Anordnung heraus die einzelnen Dreiklänge für *Dur* und *Moll.* Dieselben unterscheiden sich danach, ob ihre Bestandtheile Consonanzen oder Dissonanzen der Tonart sind. Der Accord der 1. und 6. Stufe besteht in *Dur* und *Moll* aus lauter Consonanzen (*c—e—g* und *a—c′—e′* resp. *c—es—g* und *as—c′—es′*), der Accord der 7. Stufe dagegen aus lauter Dissonanzen der Tonart (*h—d′—f′*); in den übrigen Dreiklängen sind Consonanzen und Dissonanzen gemischt. »Nachdem bisher die Verschiedenheit der Dreiklänge gezeigt worden ist«, fährt Dehn (S. 93) fort, »kommt es nun noch darauf an, zu bestimmen, welche Dreiklänge und nach welchem Grundsatze diese als Elemente der übrigen zur Tonart gehörenden Hauptaccorde angenommen werden können.« Diese Bestimmung trifft Dehn nun nach folgender Schlussfolgerung: »Mit dem Ausdrucke Element wird derjenige Dreiklang bezeichnet, der nur aus gleichartigen Stoffen der Tonart, d. h. entweder nur aus Consonanzen, oder nur aus Dissonanzen derselben besteht, und zugleich die Tonart, zu welcher er gehört, entweder unmittelbar oder mittelbar zu erkennen giebt, also Hauptaccord derselben ist.« Nachdem er nun gefunden, dass die Dreiklänge der 1. und 6. Stufe nur aus Consonanzen zusammengesetzt sind, der Dreiklang der 7. Stufe dagegen nur aus Dissonanzen der Tonart besteht, der Dreiklang der 6. Stufe aber die betreffende Tonart »weder unmittelbar noch mittelbar zu erkennen giebt«, gelangt er ohne Weiteres zu folgendem Grundsatze: »Es sind also nur 2 leitereigene Dreiklänge der Tonart als Elemente aller übrigen Hauptaccorde derselben anzunehmen: I. der Dreiklang auf dem Grundton der Tonart; II. der Dreiklang auf dem Leitton der Tonart.« Er braucht nun blos oben oder unten in »terzenweiser Anordnung« neue Töne »anzufügen«, um ziemlich alle in einer Tonart gebräuchlichen Dissonanzen zu construiren. Dadurch, dass in den Accorden *g—h—d′—f′—a′*, *h—d′—f′—a′*, *g—h—d′—f′—as′*, *h—d′—f′—as′* und *d—f—as′* der Ton *a* resp. *as* nach Dehn's und Reichel's Annahme ein consonirender Ton ist, werden die gezogenen Kreise, wie es scheint, auch nicht im geringsten gestört; auch nicht durch gewisse andere Abweichungen. Solche Dinge sind eben als »Ausnahmen von der Regel zu betrachten«. Gleichwohl muss Dehn auch noch von dem beliebten Mittel Gebrauch machen, gewisse Töne einer Harmonie »zufällig chromatisch zu verändern«; so bei Construction des übermässigen Sextaccordes (S. 110) und an andern Stellen. Bei Dehn und Reichel finden wir also die Schwächen der Auffassung, die Gottfr. Weber so energisch kennzeichnet, in der naivsten Verbindung mit den an Weber's eigener Anschauung nachgewiesenen Irrthümern.

Nicht viel besser steht es um die Systeme von Marx, G. Schilling und Logier, obwohl sich die beiden ersten Forscher auf die Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit derselben gegenüber anderen Versuchen nicht wenig zu Gute thun. Dr. G. Schilling (»Polyphonomos, oder die Kunst, in 36 Lectionen sich eine vollständige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben«, Stuttgart 1842) sagt in der Vorrede über sein System, es sei entstanden aus dem Bestreben, »ein Mittel aufzufinden, durch welches das ganze grosse weite Lehrgebäude der musikalischen Harmonie auf die einfachsten, weil natürlichsten Principien zurückgeführt werden könnte«. Er giebt zu, dass Logier ihm den ersten Weg gezeigt habe, und dass der aufmerksame Beobachter auch viel Aehnlichkeit zwischen seiner und Logier's Darstellungsweise finden werde. »Wir haben,« fährt er fort, »ein und denselben Standpunkt, von welchem wir

ausgehen, der indessen auch vor uns schon von andern Lehrern der musikalischen Harmonie betreten und angenommen wurde: allein während Logier, abgesehen von seiner offenbaren mancherlei Ideen-Confusion, mit allen unseren Vorgängern die verschiedenen Lehrsätze der Harmonie in dieses eine Grundprincip, welches ist das des Mitklangs mehrerer Töne in einem, hineinzutragen sich bemüht, folgere ich dieselben aus demselben heraus, und entwickele so von der Wurzel an gleichsam, zu welcher die Natur selbst den Samen legte, auch nur an der Hand der Natur wieder langsam den Baum von Stamm zu Zweig und von Zweig zu Ast bis endlich zur Krone.« »Insofern meine Anschauung von dem Wendepunkte der Natur und Kunst selbst aus gleichsam geschieht, scheint sie mir auch die einzig richtige und jedenfalls untrügliche und klarere zu sein, weil in der Natur selbst Alles wahr und klar ist und sein muss.« »So gründet sich der Werth und Vorzug, den ich diesem meinem Lehrbuche der musikalischen Harmonie vor jedem andern Werke seiner Art glaube beilegen zu dürfen, neben der möglichsten Klarheit und Popularität der Darstellung vorzüglich noch auf die äusserste Einfachheit in der, auf ein rein akustisches, also Naturgesetz sich basirenden systematischen Zusammenstellung der Sachen, ohne der möglichst weiten Ausdehnung und grössten Vollständigkeit der Lehre an und für sich auch nur das Mindeste dabei zu vergeben.« Sehen wir uns nun, die Popularität der Darstellung und manchen andern Vorzug nicht bestreitend, jene »Entwickelung aus der Wurzel, zu welcher die Natur selbst den Samen legte«, an, so können wir dem Selbstlobe des Verfassers durchaus nicht zustimmen; im Gegentheil werden wir unwillkürlich an die allerstärksten Ausdrücke und Verurtheilungen G. Weber's erinnert werden. Schilling macht seinen Schülern Mittheilung über die Erscheinung der Aliquot- oder Partialtöne, »jene allerdings an sich unerklärbare, wundersame, aber nichts destoweniger richtige und ebenfalls ganz einfache Naturerscheinung«, aus welcher sich einfach und leicht »die ganze lange Reihe, das unermesslich grosse und vielverzweigte Gebäude der harmonischen Toncombination, wie aus einem unerschöpflichen Quell, einer geheimnissvollen Zauberurne gleichsam, nach und nach entwickelt«.

»Seine Schüler müssten«, meint er, »bei Betrachtung dieser Erscheinung ein wenn auch nur noch dunkles Gefühl erhalten von der ausserordentlichen Einfachheit des Principien, auf welchen unsere ganze weitschichtige Lehre von den Accorden etc. beruht, und wie in der That durch die Natur selbst gleichsam geboten ist, was die stolze Sophisterei bis jetzt für ein Wunderwerk mühseliger Speculation angesehen wissen wollte und selbst auch ansah.« »Das Erste, was Ihnen dabei auffallen muss, ist das octaven- und quintenweise Verhältniss der zunächst in dem Grundton enthaltenen Töne. Nun ist die Octave aber nichts anderes als die Wiederholung der Prime in erhöhter Potenz; die Quinte also der nächst vorherrschende Ton in der harmonischen Ton- oder Klangreihe eines angenommenen Grundtones, und somit naturrechtlich die Dominante. Der zweite Ton, welcher ausser der Octave und der mit dieser am meisten consonirenden, weil ihr zunächst liegenden, Quinte zum Vorschein kommt, ist die Terz: bedürfen Sie eines noch weiteren Grundes, warum der sogenannte Dreiklang aus Terz, Quinte und Octave bestehen muss, und dieser Accord die befriedigendste, die consonirendste Harmonie bildet?« Es ist wohl überflüssig, noch die Ableitung des Hauptseptimenaccordes aus dem Mitklange der natürlichen Septime, die Ableitung der stufenweisen Fortschreitung aus dem Mitklange des 9. Partialtones u. dergl. mitzutheilen, um die Grundlage des Schilling'schen Systems zu prüfen. — Was nun die Zulänglichkeit des Systems betrifft, so muss auch Schilling wieder seine Zuflucht nehmen zu der Theorie von der »zufälligen Erhöhung und Erniedrigung« (a. a. O. S. 388 und anderwärts) einzelner Töne eines Accordes. Wo bleibt da die gerühmte Einheit?

Aehnlich ist es mit dem Marx'schen H. Auch er glaubt in dem Phänomen der Partialtöne den Schlüssel zu Allem gefunden zu haben. »Es ist nicht

Willkür oder eine zufällige und unaufgeklärte Wahrnehmung unseres Sinnes,« — lehrt er in seiner »Allgem. Musiklehre« S. 215, — »dass wir unsere Harmonie eben auf den Terzenbau gründen, sondern es ist wissenschaftlich erwiesen, welche Töne in den nächsten Verhältnissen zu einander stehen.« »Lässt man nun (bei *C*, *c*, *g*, *c'*, *e'*, *g'*, *b'*) die drei überzähligen Vortöne weg und fasst diese Tonreihen da zusammen, wo sie am engsten aneinander liegen, so erhält man einen Terzenbau, und zwar die beiden Hauptaccorde *c—e—g* und *c—e—g—b*, aus denen und nach denen alle übrigen Accorde gebildet werden. Die Entwickelung aus jenem einen, oder (wenn man will) aus diesen zwei Stammaccorden ist in folgerechter Vernünftigkeit in der Kunst selber vorhanden.« Diese wissenschaftliche Begründung entspricht, wie jeder erkennt, ganz der Art, wie sie Weber schildert und verurtheilt; auffallender indessen sind noch viele andere Stellen. »Die natürlichste Grundlage für Tonfolgen«, führt Marx (»Lehrb. der mus. Comp.« S. 22) aus, »ist die Reihe der sieben Tonstufen, da sie ja die Grundlage unseres ganzen Tonsystems sind.« Zur Begründung dieses »Grundsatzes« verweist er auf die »Allgem. Musikl.« S. 12; dort findet sich nun folgendes Einschlagende: »Das Tonsystem enthält also alle in der Musik zur Anwendung kommenden Töne. Dieser Töne sind über Hundert. Es würde beschwerlich sein, wollte man für jeden einen besonderen Namen festsetzen. Man hat also Anlass genommen, alle Töne unter sieben Inbegriffe zu bringen, die Tonstufen heissen.« »Diese Töne heissen bekanntlich (führt die Compositionslehre fort): *C D E F G A H* und bilden die normale *Dur*tonleiter, oder die Tonleiter von *C-dur*. So ist also die *Dur*tonleiter erste Grundlage für die zu bildenden Tonfolgen.« Die Gründe scheinen Marx hier einmal doch nicht ganz stichhaltig gewesen zu sein, denn er tröstet uns: »Die triftigern Gründe dieser Wahl werden sich späterhin (bei der Erörterung der *Moll*tonleiter und anderwärts) von selbst ergeben.« Sieht man nun zunächst an der ersten Stelle nach, so findet man folgende Auslassungen: »Die *Dur*tonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Dreiklang war ein grosser Dreiklang, auch *Dur*dreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Dreiklänge (*C—e—g*, *g—h—d'* und *f—a—c'*) war die vollständige *Dur*tonleiter enthalten. Uebrigens haben wir schon unter den Harmonien der *Dur*tonleiter kleine Dreiklänge gefunden. Wir sollten daher annehmen: wie die *Dur*tonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante *Dur*dreiklänge hat, so müsse die *Moll*tonleiter auf denselben Punkten *Moll*dreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. Allein dann würde die *Moll*tonart desjenigen Accordes verlustig gehen, den wir zu Ganzschlüssen und sonst vielfältig für so gut als unentbehrlich halten müssen.« »Folglich« u. s. w. Eben so unumstösslich ist der Beweis, dass in: »Ruhe — Bewegung — Ruhe« sich »das Grundgesetz aller musikalischen Gestaltung ausspricht« (S. 23).

Um ferner einen zur Tonart gehörigen Dominantseptimenaccord zu erhalten, lässt Marx den siebenten Partialton des *C*-Klanges (*b*) ganz unberücksichtigt und bildet einfach aus dem 6., 9. und 11. Partialton ($g'—d^2—f^2$) eine zweite »harmonische Masse«, obgleich er weiss, dass f^2 gar nicht f^2 ist, sondern ein Ton zwischen f^2 und fis^2 (a. a. O. S. 57). Denselben Fehler macht er bei dem Nachweise der Auflösung des Dominantaccordes (S. 89), in welcher Auflösung er »das Grundgesetz für die ganze Harmonik« erkennt, »zu dem alle ferneren Gesetze nur Folgerungen und Zusätze sind«. Weiter entwickelt dann Marx (S. 96) den *Moll*dreiklang in folgender Weise: »Vergleichen wir die neuen (*Moll*dreiklänge) mit den alten (*Dur*dreiklängen): so finden wir zwar, dass sie ebenfalls Dreiklänge, — aber, dass sie in ihrem Inhalt, in ihren Intervallen jenen keineswegs ganz gleich sind.« »Allein auch die kleine Terz ist in der S. 57 gerechtfertigten ersten harmonischen Masse enthalten, und so rechtfertigen sich auch die neuen (*Moll-*) Accorde.« Andere (leitereigene wie leiterfremde) Accorde entwickelt Marx nun aus den gefundenen, indem er bald Töne

zusetzt (Nonenaccorde u. dergl.), bald Töne weglässt (verminderter Dreiklang), bald das geistreiche und allerneueste Mittel der »zufälligen Erhöhung und Vertiefung« anwendet. Neben dieser »Wissenschaftlichkeit« nehmen sich nun folgende Auslassungen allerdings sonderbar aus: »Gottfr. Weber unter andern stellt eine Reihe Accorde mechanisch aneinander, wie sie sich zufällig in der Tonleiter neben einander finden, und muss sich, nun er die natürliche und wissenschaftliche Grundlage verloren, freilich in hundert einander zweifelhaft machende abweichende Bedenken und Betrachtungen verlieren, während — wenn man an dem wesentlichen Hergang der Sache festhält — ein einziger Grundsatz für die ganze Harmonik genügt« (Allgem. Musiklehre S. 216). — Jedenfalls muss das unpartheiische Urtheil hier sehr zu Gunsten G. Weber's ausfallen. —

J. C. Lobe, dessen »Lehrbuch der musikalischen Composition« (Leipzig, 1866) neben dem von A. B. Marx augenblicklich wohl am verbreitetsten ist, hat gar nicht die Absicht, ein eigenes H. aufzustellen. »Hinsichtlich des hier zu Grunde gelegten H.'s ist manches aus früheren Lehrbüchern beibehalten worden, was Neuere besser erklärt zu haben glauben. Manches dagegen auch abweichend von den bisherigen Annahmen behandelt worden. Ich lege, im Ganzen genommen, auf die eine oder andere Erklärungsweise wenig Gewicht. Nach allen sind grosse Meister gezogen worden. Auch hat man bis jetzt noch nicht vermocht, ein vollkommen consequentes System aufzustellen; welches man wählen möge, Inconsequenzen hat jedes« (a. a. O., I., S. XIII der Einleit.). — Auch Fl. Geyer (»Musik. Compositionslehre«, I., 2. Aufl. 1874) hat kein eigenes H.; er schliesst sich, was er freilich nirgends direkt zugesteht, eng an A. B. Marx mit seinen beiden »harmonischen Massen« an. — C. F. Weitzmann dagegen macht bestimmten Anspruch darauf, ein neues H. aufgestellt zu haben (»Harmoniesystem«, Leipzig 1860, Kahnt). Nach meiner Ueberzeugung hält das genannte Werkchen gar nicht, was es in seinem Titel verspricht. Nachdem auf zwei Seiten die Entstehung und Berechtigung unserer gleichschwebenden Temperatur besprochen ist, fährt der Verfasser fort: »Consonanzen nennen wir diejenigen Zusammenklänge, welche, wenn sie ohne Verbindung mit anderen Harmonien erscheinen, dem Gehör das Gefühl der Selbstständigkeit und der Ruhe gewähren, im Gegensatze zu den unselbstständigen Dissonanzen, welchen das Streben innewohnt, in eine Consonanz überzugehen oder sich in eine solche aufzulösen. Folgt aber statt der erwarteten Auflösung der Dissonanz eine neue Dissonanz, so entsteht eine Trugfortschreitung.« »Der grosse *(Dur-)* Dreiklang, und ebenso der kleine *(Moll-)* Dreiklang, enthält bei Verdoppelung seiner Töne in höheren Octaven alle Consonanzen, und mit den letztgenannten Accorden, welche auch in der Terzsext- und Quartsextlage ihre consonirende Natur noch bewahren, ist das Feld der Consonanzen für immer abgegrenzt und abgeschlossen. Alle übrigen Zusammenklänge aber hat das Ohr von jeher als Dissonanzen aufgefasst, und deren Anzahl hat sich bis auf die heutige Zeit immer mehr und mehr vergrössert. Unsere weitere Aufgabe wird es also vorzüglich sein, die Berechtigung der bisher noch nicht erklärten Dissonanzen darzuthun und deren natürliche Grenzen festzustellen.«

Besser entspricht daher dem Inhalte des Werkchens sein zweiter Titel: »Erklärende Erläuterung und musikalisch theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik«, obgleich auch hierin die »theoretische Begründung« vieles zu wünschen übrig lässt. Dass Weitzmann ein eigentliches System gar nicht herstellen wollte, bestätigt er des Weiteren durch folgende Auslassungen: »Die bisher betrachteten consonirenden Accorde und deren natürlichste Fortschreitungen gehören der classischen sowohl wie der romantischen Tonkunst, der Vocal- und der Instrumentalmusik an; unserer Aufgabe gemäss hatten wir deshalb nicht nöthig, eine ausführliche Begründung der dahin gehörenden Gesetze zu geben« (S. 15). Was nun die Beantwortung der weiteren Fragen

selbst betrifft, so weicht Weitzmann von dem Wege, den die bis jetzt namhaft gemachten Systematiker eingeschlagen haben, nicht wesentlich ab. Neu und anerkennenswerth ist es, wenn Weitzmann die Verwandtschaftsgrade der Tonarten nicht allein abhängig gemacht sehen will von der Anzahl der Töne, in welchen sich die Tonartleitern von einander unterscheiden. »Nicht die äussere Aehnlichkeit der Stammtöne, sondern die Verbindungen des Hauptaccordes werden uns also sichere Anhaltpunkte gewähren, gleichzeitig auch die näheren und entfernteren Verwandten der Tonart zu erforschen« (S. 16). Nicht neu aber ist die Art und Weise, wie er die Verwandtschaft zwischen Accorden nachweist als abhängig von der Anzahl der gemeinschaftlichen Töne. Darnach würden der *C-dur-* und der *D-moll*dreiklang in *C-dur* eine Verwandtschaft gar nicht haben; sie wären, wie Weitzmann sich ausdrückt, unverbunden. Um indessen eine Verwandtschaft zwischen solchen Accorden nachweisen zu können, muss die noch weniger neue und dabei unhaltbare Behauptung herhalten: Accorde sind verwandt, wenn sie in verwandten Tonarten vorkommen. Auf diese Weise gelangt Weitzmann dann allerdings zu folgender Schlussfolgerung: »Die neuere Harmonielehre kann demnach mit Recht den Satz aufstellen: Einem consonirenden Accorde kann jeder andere consonirende Accord folgen« (S. 19). Noch auffallender ist die Schlussfolgerung bei der Behandlung der Dissonanzen. »Das Vorrecht, frei und ungebunden aufzutreten«, sagt Weitzmann S. 35, »räumte man bisher nur denjenigen Septimenaccorden ein, in denen ein oder zwei verminderte Dreiklänge enthalten waren, wie in *g—h—d—f*, *h—d—f—a* oder *h—d—f—as*.« »Die neuere Tonkunst aber«, fährt er fort, »lässt auch die schärfste Dissonanz frei auftreten, wenn es durch den Charakter des Tonstückes bedingt wird, und wenn dieselbe eine regelmässige Auflösung oder Trugfortschreitung nimmt.« Und diese Behauptung glaubt er durch folgende Sätze begründen zu können: »Denn eine Rede darf mit einer Frage beginnen, wenn nur die Antwort darauf erfolgt, und die Mathematik darf den combinirtesten Lehrsatz aufstellen, wenn sie nur den Beweis zu liefern im Stande ist. Sollte also ein Tonstück nicht mit einem Septimenaccorde, in welchem die herbsten Dissonanzen, eine übermässige Quinte und eine grosse Septime, zugleich enthalten sind, beginnen können?« »Ja, sollte die Dissonanz nicht zuweilen, gleich den so eben aufgestellten Fragen, die Antwort schuldig bleiben können, wenn dieselbe nur in dem Folgenden verdeckt enthalten ist?« Die Schlussfolgerungen sind, wie man sieht, in Weitzmann's H. sehr wenig wissenschaftlich und consequent. Ein Verdienst ist dem Werkchen jedoch nicht abzusprechen; es hat zuerst den Nachweis geführt, dass die alte Lehre der neueren Musik gegenüber unhaltbar geworden war, — und um dieses Verdienstes willen hat es auch mit Recht seiner Zeit Anerkennung gefunden bei allen denen, welche der neueren Musik ihre Existenzberechtigung zugestehen.*)

Auf anderem Standpunkte gegenüber der neueren Entwickelung der Tonkunst steht A. Reissmann (»Lehrbuch der musikalischen Composition«, Berlin 1866, J. Guttentag). Er muss allerdings folgendes zugestehen: »Neben einer

*) Dass ich mit meinem Urtheile über Weitzmann's Harmoniesystem gerade bei denjenigen am wenigsten Anklang finden werde, welche mir in Beziehung auf die Unzulänglichkeit aller anderen Harmoniesysteme wohl am meisten zustimmen, ist mir nicht unbekannt. Gleichwohl habe ich es nicht unterlassen wollen, gerade das Weitzmann'sche System ausführlich zu prüfen. Es haben sich selbst namhafte Vertreter der officiellen musikalischen Kritik nicht gescheut, ihnen zusagende Erscheinungen über Gebühr zu loben und die Schäden derselben zu verdecken, dagegen alles das, was mit ihren vorgefassten Meinungen differirt, herunterzuziehen oder todtzuschweigen. Habe ich doch aus eigener Erfahrung Versuche der letzteren Art in Beziehung auf einzelne officielle Vertreter der Kritik an Tageszeitungen und an anderen Blättern zu constatiren gehabt. Kein Wunder also, wenn das Publikum ziemlich misstrauisch ist und man leicht in den Verdacht kommen kann, ähnliche Falschmünzergedanken zu hegen. So ist mir z. B. von keineswegs böswilliger Seite her die Vertretung einer Consequenz meines Systems als blosse Partheitaktik ausgelegt worden. Einem ähnlichen Verdachte nun musste ich gerade in Beziehung auf Weitzmann's Harmoniesystem am entschiedensten entgegentreten.

Reihe berühmter und zum Theil vortrefflicher Lehrbücher der musikalischen Composition sind (in den letzten Jahrzehnten) sogenannte Kunstwerke angestaunt und mit enthusiastischem Beifall begrüsst worden, die all' und jeder Lehre sich entziehen, allen bisher mit grossem Scharfsinn entwickelten Systemen und Theorien offenbar Hohn sprechen« (I. S. I). Er erklärt sich aber diese Thatsache hauptsächlich daraus, dass er die Production unserer Tage ohne Einschränkung für »plan- und ziellos« (S. IV), für »eitles Spiel mit Klangeffecten« und für »Ungeheuerlichkeiten einer verwilderten Phantasie oder des intentionenreichen Ungeschicks« (S. VI) halten zu müssen glaubt, wenn er auch eingesteht, dass die Compositionslehre selbst auch einen Theil der Schuld trage. Ein von A. Sörgel verfasster und unterschriebener Artikel der »Vossischen Zeitung« verkündigte kurze Zeit nach dem Erscheinen des genannten Werkes, dass der Verfasser ein ganz neues musikalisches Princip aufgefunden habe, das Princip des Halbtones. In Beziehung hierauf findet sich nun a. a. O S. 3 Folgendes: »Die diatonische Tonleiter zeigt zugleich das Hauptprincip der musikalischen Gestaltung. Wie die künstlerische Form überhaupt, so erfordern auch die verschiedenen Musikformen, dass die einzelnen Glieder derselben nicht nur ebenmässig herausgebildet, sondern zugleich aufeinander bezogen werden. Denn nur in der Gegenwirkung der einzelnen Theile aufeinander entsteht die schöne, die künstlerische Form. Dies Grundprincip finden wir schon in der diatonischen Tonleiter gestaltend wirksam. Sie bewegt sich in Ganz- und Halbtönen und ordnet diese so, dass sie selbst in zwei gleichmässig gebildeten Hälften (*c—d—e—f* und *g—a—h—c*) sich darstellt. Das eigentlich Abschliessende der Gestaltung der diatonischen Tonleiter bildet der Halbton.« Es ist mir beim besten Willen nicht möglich gewesen, hierin eine weltbewegende neue Entdeckung zu entdecken. Reissmann muss auch schon S. 4 zugestehen, »dass Jahrhunderte hindurch die Musikpraxis« diesem Principe nicht entsprach, und S. 9 hat er selbst »sein ursprünglich gestaltendes Princip fast ganz verloren«. Was nun sein H. selbst betrifft, so schliesst er sich bald an dieses, bald an jenes vorhandene System an. So finden sich S. 13 (Dominantgesetz), S. 16 (harmonische Massen) und anderwärts Anklänge an Marx; bei der Behandlung der Begriffe Consonanz und Dissonanz (S. 41) stützt er sich auf Helmholtz; die Construction und Charakterisirung des *Dur*- und *Moll*dreiklanges (S. 138) erinnert an M. Hauptmann u. s. f. Von einem selbstständigen H. ist also nicht die Rede, denn die Septimen- und Nonenaccorde entwickelt Reissmann wieder ganz in alter Weise durch »terzenweise Anordnung« (s. S. 34).

Sehr gross ist die Zahl der Schriftsteller, welche der Harmonielehre öffentlich nur dadurch näher getreten sind, dass sie sich berufen fühlten zur Abfassung von »kurzgefassten Harmonielehren«, »kleinen und leichtfasslichen Harmonielehren«, »leichtfasslichen Harmonie- und Generalbasslehren«, »Handbüchern für Schullehrer und Seminaristen« u. dergl. Die grosse Mehrzahl dieser Schriftsteller ist sich über die eigentliche Aufgabe der Harmonielehre kaum klar geworden; ja vielen von ihnen ist nicht einmal die Beherrschung der rein mechanischen Intervallenlehre gelungen. Unter allen derartigen Werken neuerer Zeit — (ältere verschwinden in der Regel mit dem Aufhören der amtlichen Thätigkeit ihrer Verfasser spurlos) — zeichnet sich vortheilhaft aus: E. Fr. Richter's »Lehrbuch der Harmonie« (Leipzig, 1. Aufl. 1853, 8. Aufl. 1870). Der Verfasser steht, wie schon erwähnt, auf einem ähnlichen Standpunkte in Beziehung auf die H.e wie G. Weber. Ueber seine Ziele spricht er sich in dem Vorwort wie folgt aus: »Das Buch enthält keine wissenschaftlich-theoretische Abhandlung über Harmonik, sondern ist, wenn es sich auch insoweit wie jede Harmonielehre auf eine feste Grundlage stützt, nur dem praktischen Zwecke gewidmet, der auf abstrakt-wissenschaftlichem Wege bei jetzt vorhandenen spärlichen Mitteln sehr schwer zu erreichen sein dürfte. Man hat zwar von jeher gern nach mathematischer Bestimmtheit der musikalischen Regeln gefragt, und besonders ist die Jugend, die, oppositionell dem Autoritätsglauben gesinnt, gern

Alles so klar haben möchte, dass kein Zweifel möglich sei;« »und es ist nicht zu läugnen, dass sich in dieser Beziehung eine Lücke in der musikalischen Literatur findet, die auszufüllen noch Niemandem vollständig gelungen ist. Alle Versuche der Art sind bis jetzt nicht im Stande gewesen, ein wirklich haltbares wissenschaftlich-musikalisches System, nach welchem durch ein Grundprincip alle Erscheinungen im musikalischen Gebiete als stets nothwendige Folgerungen sich dargestellt finden, zu schaffen.« Richter zweifelt zwar nicht wie Weber an der Möglichkeit eines solchen Systems, ja er weist geradezu auf das gleichzeitig mit dem seinigen erschienene Hauptmann'sche Werk (»Natur der Harmonik«) als auf ein solches hin, »welches im Stande sein dürfte, eine fühlbare Lücke auszufüllen«; aber er verzichtet wie Weber freiwillig auf eine systematische Grundlage. Das tritt besonders auch dadurch klar zu Tage, dass er z. B. auf übermässige Terzen, Septimen und Nonen (S. 3), auf verminderte Secunden, Sexten und Nonen (S. 4), auf den Septimenaccord der ersten Stufe in *Moll* (*a—c—e—gis*, s. S. 83) u. dergl. verzichtet, ohne auch nur einen einzigen Grund dafür anzugeben.

Mit E. Fr. Richter darf die Reihe der selbstständigen Forscher auf dem Gebiete der praktischen Harmonielehre geschlossen werden. Fasst man nun das Urtheil über die bis jetzt besprochenen Versuche zusammen, so ergiebt sich folgende Sentenz: Diese lediglich für die Praxis construirten H.e entbehren sämmtlich der wissenschaftlichen Consequenz, mögen nun die Verfasser der genannten Werke diese Consequenz absichtlich vernachlässigen, oder mögen sie in Folge eigener Unklarheit die wissenschaftliche Schlussfolgerung durch Trugschlüsse und Phrasen ersetzen.

Die Zahl derjenigen H.e, die den wissenschaftlichen Boden nicht ohne Weiteres verlassen, ist bei Weitem kleiner. Der Erste, welcher ein solches H. aufzustellen suchte, war J. Ph. Rameau (1683—1764). Er war überhaupt der Erste, welcher ein H. construirte. Schon vor ihm war es allerdings versucht worden, Regeln über die Bildung von mehr als zweistimmigen Zusammenklängen aufzustellen, so z. B. durch G. Zarlino (»*Istitutioni harmoniche*«, Venedig 1558, 62 und 73), Steffano Vanneo (»*Recanetum de Musica aurea*«, Rom 1533) und Andere. Ebenso war die Umkehrung der Intervalle im Contrapunkte lange bekannt. Aber erst Rameau leitete die Lehren über Verbindung von Tönen zu Intervallen und Accorden von einem einzigen Grundsatze ab und »wandte das Wesen der Umkehrung auf ganze Accorde an, indem er aus wenigen Haupt- oder Stammaccorden andere ableitete«. »Er fand in der vor seiner Zeit üblichen Lehre der Harmonie keinen eigentlichen Zusammenhang, mancherlei willkürliche Annahmen, die sich nicht selten einander widersprachen, und versuchte daher ein allgemeines Princip als Basis des ganzen H.s aufzustellen.« »Die Grundlage des Rameau'schen Systems, d. h. die terzenweise Verbindung der Töne zu Accorden und die Umkehrung mancher Accorde, sind in den später von andern Theoretikern aufgestellten H.en immer wieder aufgenommen und werden noch beibehalten« (S. W. Dehn, a. a. O. S. 81 ff.). Die Bedeutung des Rameau'schen H.s ist demnach wohl über jeden Zweifel erhaben. Er veröffentlichte seine Ideen zuerst 1722 unter dem Titel: »*Traité de l'harmonie*« (Paris, 1722); diesem ersten Werke liess er noch eine ganze Reihe anderer Arbeiten folgen. »Dunkelheiten im Ausdrucke«, sagt E. L. Gerber (»Lexikon der Tonkünstler«, Leipzig 1792), »und ein gewisser Mangel an Methode, welches zusammen genommen gemacht hat, dass diese Werke vielen unverständlich geblieben sind; bewog den Herrn d'Alembert, einen kurzen und fasslichen Auszug von allen Sätzen und Regeln dieser sämmtlichen Werke in seinen »*Elemens de musique theorique et pratique*«, zu geben: von welchem Werke uns nachmals Herr Marpurg eine deutsche Uebersetzung geschenkt hat« (»Herrn d'Alembert's Systematische Einleitung in die musik. Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau«, Leipzig 1757). »Die Franzosen glauben allgemein«, erzählt J. N. Forkel (»Allgemeine Litteratur der Musik« S. 344),

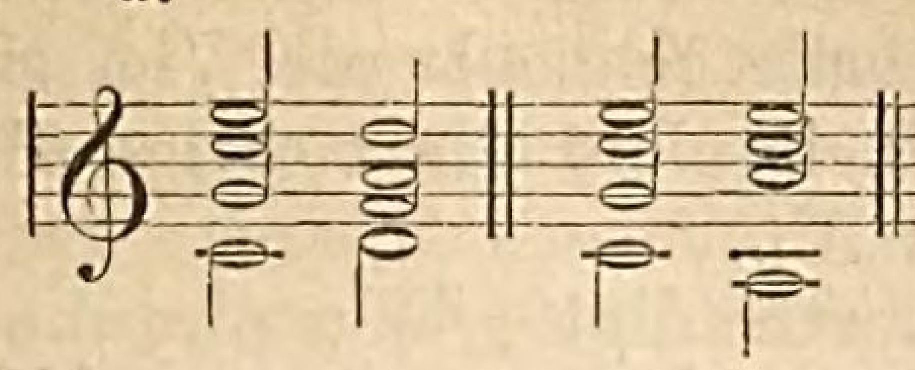
»D'Alembert habe durch sein Werk die Theorie der Harmonie des Rameau erst recht verständlich und brauchbar gemacht. Demohngeachtet hat sich Rameau zehn Jahre später sehr über ihn beklagt, und ihn beschuldigt, er habe ihn blos kritisiren wollen.« Rameau's System wurde von vielen Seiten angefochten, von andern aber vertheidigt. Was nun die Bedeutung dieses Systems betrifft, so versteht sich wohl von selbst, dass das Urtheil seiner Bearbeiter ein möglichst günstiges sein muss. Gleichwohl müssen schon diese mancherlei Schwächen eingestehen. So erklärt d'Alembert in seinem Vorbericht: »Man erwarte aber nicht, hier alle Regeln der musikalischen Setzkunst zu finden, insbesondere die Regeln der vielstimmigen Musik, die, weil sie weniger strenge sind, fürnehmlich durch die Uebung, durch Nachahmung guter Muster, durch Beyhülfe eines mündlichen Unterrichts, etc. erlernt werden.« Nach Marpurg's Urtheil sind »die Erfahrungen und Grundsätze, worauf nach dem Herrn Rameau der Herr d'Alembert sein System erbauet, wider alle vernünftige Einwendungen noch nicht gesichert«, und es »bleibt das theoretische System des Herrn Rameau nur so lange das wahrscheinlichste, bis uns jemand ein besseres liefert, und die praktischen Lehrsätze daraus herleitet.«

Die Grundlage des Rameau'schen Systems bilden folgende Erfahrungen: 1. Jeder Klang (*C*) enthält unter seinen Partialtönen (s. d.) neben anderen Tönen auch die Oberoctave seiner Quinte (*g*) und die zweifache Oberoctave seiner grossen Terz (*e'*), und wenn man den Grundton anschlägt, so erklingen die auf jene Töne gestimmten Saiten mit. 2. Wenn man einen Ton (*c'*) anschlägt, so werden die Saiten der unteren Octave seiner Unterquinte (*F*) und der zweifachen Unteroctave seiner grossen Unterterz (*As*ɪ) theilweise mit erzittern. 3. »Es ist niemand, der die Aehnlichkeit zwischen einem Tone und seiner Ober- oder Unteroctave nicht wahrnehmen sollte. Diese beiden Töne vermischen sich beinahe ganz und gar im Gehöre, wenn man sie zusammen anschlägt« (a. a. O. S. 9, 10 und 13). Hieraus entwickelt nun Rameau den *Dur*dreiklang *c—e—g* (eigentlich *C—g—e'*) und den *Moll*dreiklang *f—as—c'* (eigentlich *As*ɪ*—F—c'*) als die vollkommensten Accorde, von denen der erste »ein Werk der Natur ist«, während der andere »nicht so unmittelbar und gerade von der Natur ertheilet ist« (S. 16). »Weil mit dem Tone *c* die Oberduodecime *g* (eigentlich *g'*) mit erklinget und die Unterduodecime *f* (eigentlich *F*ɪ) mit erzittert«, fährt d'Alembert fort, »so können wir einen aus dem Tone *c* und seinen beiden Duodecimen bestehenden Gesang formiren, oder welches vermöge der dritten Erfahrung einerley ist, wir können diesen Gesang aus der Ober- und Unterquinte des Tones *c* zusammensetzen. Hieraus entstehet folgender in Quinten fortgehender Gesang *f—c—g*, welchen ich den Grundbass von *c* in Quintenfolge nenne. Wir werden in der Folge sehen, dass es Grundbässe in Terzenfortschreitungen giebt, welche von den beiden zweifachen Octaven der grossen Terzen entstehen, von welchen die obere (e^2) mit dem Haupttone erklingt, die untere (*As*ɪɪ) aber erzittert« (S. 17). Hieraus nun wird sowohl die Construction der Tonart, wie die Accordverwandtschaft abgeleitet. Die Art und Weise jener Begründung ist schon durch die Auslassungen G. Weber's (s. S. 25) kritisirt. Ich beschränke mich deshalb hier auf einige Einwendungen, welche das System selbst betreffen. Zunächst ist es inconsequent, dass Rameau die *Dur-* und *Moll*tonartleiter aus folgenden Grundbässen entwickelt:

C-Dur: *c, g, c, f, c, g, d, g, c.*
A-Moll: *e, a, e, a, d, a, d.*

Hiermit geht die Einheit des Tonartwesens gänzlich verloren; ausserdem müssen in der *C-dur*tonartleiter zwei verschiedene *a* angenommen werden, — und ähnlich ist es in *Moll* (s. Tonart). Ferner sollen nach der Theorie vom Grundbasse Harmoniefolgen wie die bei *a*, die doch sehr häufig auftreten, nicht gestattet sein. Hiergegen macht übrigens schon Marpurg seine Bedenken geltend.

a.



Noch bedenklicher wird aber das Rameau'sche Princip bei Construction der Dissonanzen. An die Thatsache, dass der Grundbass *c*:*g* in *C-dur* und in *G-dur*, der Grundbass *c*:*f* in *C-dur* und in *F-dur* möglich ist, werden folgende Schlussfolgerungen angeknüpft: »Wenn man also von *c* zu *f* oder *g* in einem Grundbasse fortgeht, so weiss man noch nicht bis dahin, in was für einem Tone man ist. Es wäre gleichwohl ein Vortheil, solches zu wissen, und ein gewisses Mittel den Stammton von seinen Quinten unterscheiden zu können. Man wird zu diesem Vortheile gelangen, wenn man die Töne *g* und *f* in einer Harmonie zusammenbringet, das ist, wenn man zu der Harmonie von der Quinte *g*, nämlich zu *g*—*h*—*d* die zweite Quinte *f* auf diese Weise hinzuthut *g*—*h*—*d*—*f*.« »Lasst uns itzo sehen, was wir zu der Harmonie von der Unterquinte des Stammtones, nämlich zu *f*—*a*—*c* hinzufügen werden, um solche von der Harmonie des Stammtones zu unterscheiden. Man sollte anfänglich glauben, dass man die zweite Quinte, nämlich *g* derselben zusetzen müsste.« »Aber diese Einführung des *g* in den Accord *f*—*a*—*c* würde zwo Secunden hinter einander verursachen, nämlich *f*—*g* und *g*—*a*, und die Vereinigung dieser Dissonanzen würde dem Gehöre zu unangenehm seyn; eine Ungleichheit, die man vermeiden muss« (S. 46). »Wir werden aus dieser Ursache, anstatt des *g*, die Quinte davon, nämlich *d* nehmen, welches der Ton ist, der am meisten damit übereinstimmet, und wir bekommen alsdann den Accord *f*—*a*—*c*—*d* zur Harmonie für *f*.« Dass diese Schlussfolgerungen ziemlich bedenklich sind, wird man einsehen; wenigstens ist das Princip, dass die Accorde als von der Natur gegebene Zusammenklänge zu betrachten sind, hier vollständig aufgegeben. Noch inconsequenter ist die Entwickelung eines Accordes, »welchem die vorhergehenden Regeln den Eingang in die Harmonie bald zu versagen scheinen«, nämlich des Septimenaccordes *c*—*e*—*g*—*h*. »Wenn man dem Accorde *c*—*e*—*g* eine Septime hinzusetzen will, um *c* in eine Dominante zu verändern: so kann man vorher gelehrtermassen nichts anderes als *b* hinzufügen, und in diesem Falle würde der Accord von der tonischen Dominante in dem Tone *f* sein *c*—*e*—*g*—*b*, sowie die Töne *g*—*h*—*d*—*f* den Accord von der tonischen Dominante in dem Tone *c* ausmachen. Wenn man aber den Eindruck des Tones *c* in der Harmonie erhalten will, so verändert man dieses *b* alsdann in *h*, und folglich den Accord *c*—*e*—*g*—*b* in *c*—*e*—*g*—*h*« (S. 54). Hier hat man die famose Theorie von der zufälligen Erhöhung und Vertiefung der Töne einer Harmonie *in nuce*. Der Hauptfehler des Systems beruht aber in seiner Unzulänglichkeit gegenüber der Praxis schon der damaligen Zeit; diese Unzulänglichkeit ist bereits erwähnt worden, aber sie wird auch durch die Annahme von »Freiheiten, deren man sich selten bedienen muss« (S. 100), direkt zugegeben. Gleichwohl ist das, was Rameau ohne jegliche Vorarbeit erreicht hat, eine bewundernswerthe Leistung, und es wird sich zeigen, dass seine Auffassungen noch in neuester Zeit mit nur sehr geringen Abweichungen wiederkehren.

»Während gleichzeitig mit Marpurg und Kirnberger, sowohl in Frankreich als in Deutschland manche andere Harmonielehren erschienen, denen, wie auch noch den neueren und neuesten, die Rameau'schen Principien bald mehr, bald weniger zum Grunde liegen, stellte in Italien der als Violinspieler berühmte Giuseppe Tartini, geb. zu Pirano 1692, gest. 1770 in Padua, ein System der Harmonie auf, welchem er aber nicht nur die von Rameau als natürliche Grundlage der Harmonie angenommene Sympathie der Töne, sondern noch ein musikalisches Phänomen zum Grunde legte, welches er zuerst entdeckt haben will« (Dehn, a. a. O. S. 83). Es war dieses die Entstehung der sogenannten

Differenztöne (s. d. und Akustik) ersten Grades. Von Tartini werden für die verschiedenen Intervalle folgende als Viertelnoten notirte Differenztöne angegeben, die aber zum Theil nicht die richtige Höhe haben (vgl. Helmholtz, »Tonempfindungen«, S. 228 ff.).

Quarte, grosse Terz, kleine Terz, grosser Ganzton, kleiner Ganzton, grosser Halbton, kleiner Halbton, grosse Sexte, kleine Sexte, Quinte.



Tartini veröffentlichte und vertheidigte sein System durch folgende Werke: »*Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' armonia*« (Padua, 1754), »*De Principii dell' Armonia musicale, contenuta nel diatonico Genere, Dissertazione*« (Padua, 1767) und »*Risposta alla Critica del di lui Trattato di Musica di M. Serre di Ginevra*« (Venedig, 1767). Ein Auszug der Hauptsätze dieses H.'s findet sich im zweiten Jahrgange von J. A. Hiller, »Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend« (Leipzig, 1767). Die Urtheile über dieses System sind meist wenig günstig. Bei Gerber (»Lexic. der Tonk.«, Leipzig, 1792) heisst es (II. S. 622) über Tartini: »Auch als Theoretiker hat er seinen Werth, welcher sich auf seine grossen Kenntnisse und Erfahrungen in der Kunst gründet. Dass er seine Sätze in so mancherley mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt hat, soll nach dem P. Colombo daher kommen, weil er ein schlechter Rechenmeister und noch schlechterer Mathematiker war, und sich deswegen bei seinen musikalischen Rechnungen eine ganz eigene Verfahrungsart ausgedacht hatte, die ihm durch die Uebung eben so leicht geworden war, als sie andern unverständlich blieb. Auch konnten vielleicht neue und unbekannte Ideen nicht auf gewöhnliche Weise dargestellt werden. Burney erklärt sich hierüber mit dem Socrates also: „Was ich verstehe, ist vortrefflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, dass das, was ich nicht verstehe, ebenfalls vortrefflich ist.“« Forkel (»Allgem. Litteratur der Mus.«, S. 346) meint: »In Italien ist es fast ausschliessend bewundert worden, in Frankreich nur zum Theil, und in Deutschland fast gar nicht.« Dehn (a. a. O. S. 85) sagt: »Der Vorwurf (sich allzuweit mit der mathematischen Klanglehre oder speculativen Theorie eingelassen zu haben) trifft ganz besonders Tartini's H., welches durch ganz eigenthümliche Rechnungsarten und durch allerlei mystische Beziehungen der Accorde, an vielen Stellen ganz und gar unverständlich bleibt. Aus diesem Grunde hat es auch keine Aufnahme gefunden, weder in Deutschland und Frankreich, noch in Italien, wenn es gleich nach seiner Erscheinung die Federn der gelehrtesten Theoretiker beschäftigte.« A. v. Dommer (»Handb. der Musikgesch.«, Leipzig 1868, S. 458) urtheilt über das Bestreben Tartini's, das Entstehen der Differenztöne zur Systemconstruction zu verwerthen, wie folgt: »Doch ist diese Erscheinung für den betreffenden Zweck ungeeignet, es kam nichts dabei heraus, Tartini war auch ein besserer Musiker als Rechenmeister.« Eine eingehende Beurtheilung des Tartini'schen H.'s findet sich bei J. A. Scheibe, »Ueber die musikalische Composition.« Erster Theil (Leipzig, 1773). Scheibe's Endurtheil ist (S. 579) folgendes: »Aus der Nachricht, die der Pat. Colombo dem Herrn Burney, den Tartini betreffend, ertheilet, sollte man fast auf den Gedanken kommen, dass Tartini entweder wenig oder nichts von der Theorie gewusst, und sich also nur das Ansehen gegeben, etwas zu wissen, auch sich diesfalls zur Ausführung seines Traktats der Feder des P. Colombo bedienet hat, oder dass er, weil der Letztere bekennet, Tartini habe nicht einmal die gemeine Rechenkunst verstanden, seine

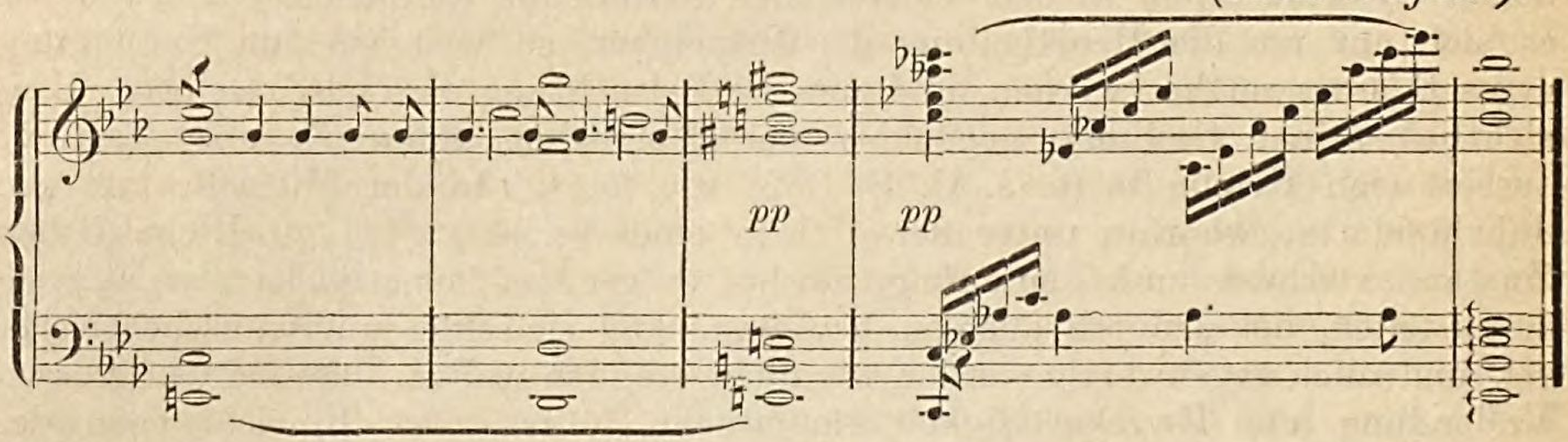
wahre Meynung von der Zahlentheorie mit gutem Vorbedacht in ein mathematisches Gewebe verhüllt, damit er sich in keine Streitigkeiten verwickeln, und sich den Ruhm eines grossen Theoretikers auch nach seinem Tode erhalten mögte.«

Dieselben Principien nun, von welchen Rameau und Tartini ausgingen, verwendet noch die heutige Naturwissenschaft zur Erklärung der Gesetze der Harmonie. Von allen hierher gehörigen H.en sind heute nur noch allgemein anerkannt das von H. Helmholtz, niedergelegt in dessen »Lehre von den Tonempfindungen« (3. Aufl., Braunschweig 1870), und allenfalls noch das v. Oettingen'sche (»Harmoniesystem in dualer Entwickelung«, Dorpat und Leipzig 1866), welches letztere nur eine Erweiterung und consequentere Durchführung des Helmholtz'schen Systems sein will. So weit es sich um die Erklärung des Con- und Dissonirens handelt, habe ich mich über die Grundprincipien beider Systeme schon in dem betreffenden Artikel ausgesprochen. Hier handelt es sich nur um die Beurtheilung der Principien, so weit sie zur Herstellung eines H.'s verwerthet werden, und um die Betrachtung dieses H.'s selbst. Hinsichtlich seiner Stellung gegenüber den Versuchen Rameau's und Tartini's äussert sich Helmholtz (a. a. O. S. 352) wie folgt: »In der Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo man unter den Uebeln eines verkünstelten gesellschaftlichen Zustandes schwer zu leiden anfing, mochte es genügen, eine Sache als natürlich darzustellen, um dadurch auch zu beweisen, dass sie schön und wünschenswerth sei, und auch gegenwärtig werden wir nicht läugnen wollen, dass bei der grossen Vollendung und Zweckmässigkeit sämmtlicher organischer Einrichtungen des menschlichen Körpers der Nachweis solcher in der Natur gegebenen Verhältnisse, wie sie Rameau zwischen den Tönen des *Dur*accordes aufgefunden hatte, alle Beachtung verdient, wenigstens als Anhaltspunkt für die weitere Forschung. Und in der That hatte auch Rameau, wie wir jetzt übersehen können, vollkommen richtig vermuthet, dass von dieser Thatsache aus die Lehre von der Harmonie zu begründen sei. Aber abgemacht war es damit freilich nicht. Denn in der Natur kommt Schönes und Hässliches, Heilsames und Schädliches vor. Der blose Nachweis, dass etwas natürlich sei, genügt also noch nicht, es ästhetisch zu rechtfertigen. Ausserdem hätte Rameau bei geschlagenen Stäben, Glocken, Membranen, angeblasenen Hohlräumen noch mancherlei andere ganz dissonente Accorde hören können, als bei den Saiten- und übrigen Musikinstrumenten. Solche Accorde würde man doch auch für natürlich erklären müssen. Zweitens ist auch die Aehnlichkeit der Octave mit ihrem Grundton, auf welche Rameau sich stützt, ein musikalisches Phänomen, welches eben so gut der Erklärung bedarf, wie das Phänomen der Consonanz.«

Diese Einwürfe sind sehr beachtenswerth und richtig. Sonderbar ist nur, dass Helmholtz selbst gleichwohl das Vorkommen der harmonischen Obertöne in den Klängen der Saiten zur Grundlage für die Beurtheilung der Consonanz und Dissonanz, ja für die Tonverwandtschaft und damit für sein ganzes System macht. Dadurch müsste ja die Wirkung eines und desselben Zusammenklanges und die Verwandtschaft zwischen Klängen eine wesentlich andere werden je nach der Zahl und Art der Obertöne, die in dem Klange des verwendeten Instruments enthalten sind, und nach dem Tonsysteme, nach welchem das betreffende Instrument abgestimmt ist, — und dem widerspricht doch die Erfahrung geradezu. Das letztere will Helmholtz freilich nicht zugeben, obwohl er z. B. in Beziehung auf den übermässigen Dreiklang (S. 324) folgendes zugestehen muss: »Auf dem Claviere sieht es so aus, als wenn dieser Accord, den man für den Zweck der praktischen Ausführung nach Belieben *C—E—As* oder *C—E—Gis* schreiben könnte, consonant sein müsste, denn jeder Ton desselben bildet mit jedem andern ein Intervall, welches auf dem Claviere als consonant betrachtet wird, und doch ist dieser Accord eine der herbsten Dissonanzen, worüber alle Musiker einig sind, und wovon man sich jeden Augenblick überzeugen kann.« Zur Erklärung dieser Erscheinung sollen dann

folgende Auslassungen dienen: »Auf einem nach reinen Intervallen gestimmten Instrumente giebt sich freilich gleich das Intervall *E—As* als entschieden dissonant zu erkennen. Es ist dieser Accord ein hübsches Beispiel dafür, wie doch auch selbst in der ungenauen Stimmung des Claviers der ursprüngliche Sinn der Intervalle sich geltend macht, und das Urtheil des Ohres bestimmt.« Es ist jedenfalls nicht ganz klar, wie Helmholtz hiermit eine Erklärung und Begründung gegeben zu haben vermeint, um so mehr, als diese Erklärung vorkommt in einem Gebiete, wo nach Helmholtz's eigener Auslassung (S. 357) »mechanische Nothwendigkeit herrscht und alle Willkür ausgeschlossen ist, wo man also auch von der Wissenschaft verlangen kann, dass sie feste Gesetze der Erscheinungen aufstelle, und einen strengen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung streng nachweise.« Wie stimmt jenes »hübsche Beispiel« zum folgenden das Gegentheil beweisenden Schritte?

(*Rich. Wagner.*)



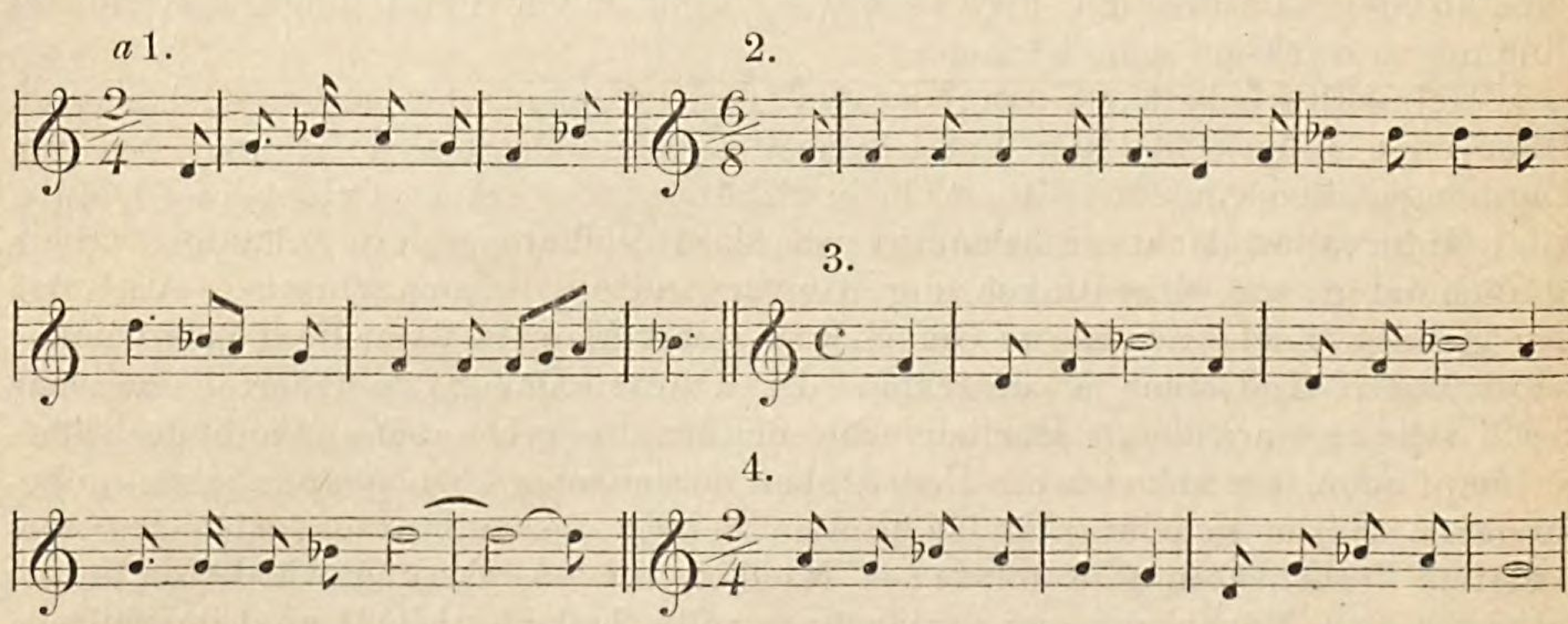
Uebrigens weiss Helmholtz recht gut, dass zur Erklärung und Begründung musikalischer Regeln die rein physikalisch-physiologischen Betrachtungen nicht ausreichen; er hätte es nur auch in Beziehung auf den Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz und auf die Ton- und Accordverwandtschaft noch mehr betonen sollen, dass auch hier psychologische Motive viel vorherrschender sind als die blosen physischen und physiologischen Gründe. Zur Erklärung des verschiedenen physischen Charakters der verschiedenen consonirenden und dissonirenden Zusammenklänge reicht ja die Helmholtz'sche Theorie von der Wirkung der Schwebungen und der Combinationstöne allerdings aus, nicht aber auch zur Aufklärung über die verschiedenartige Wirkung jener Zusammenklänge überhaupt, wie es nach Helmholtz's Auslassungen scheinen könnte. In Beziehung auf diese andere Stellung der Sache gegenüber, sobald das eigentlich musikalische Gebiet betreten ist, finden sich bei Helmholtz (S. 358) folgende Erklärungen: »Indem wir in dieser dritten Abtheilung unsere Untersuchungen hauptsächlich der Musik zuwenden, und zur Begründung der elementaren Regeln der musikalischen Composition übergehen wollen, betreten wir einen andern Boden, der nicht mehr rein naturwissenschaftlich ist, wenn auch die von uns gewonnene Einsicht in das Wesen des Hörens hier noch mannigfache Anwendung finden wird. Wir schreiten hier zu einer Aufgabe, die ihrem Wesen nach in das Gebiet der Aesthetik gehört. Wenn wir bisher in der Lehre von den Consonanzen von Angenehm und Unangenehm gesprochen haben, so handelte es sich nur um den unmittelbaren sinnlichen Eindruck des isolirten Zusammenklanges auf das Ohr, ohne alle Rücksicht auf künstlerische Gegensätze und Ausdrucksmittel, nur um sinnliches Wohlgefallen, nicht um ästhetische Schönheit. Beide sind streng zu trennen, wenn auch das erstere ein wichtiges Mittel ist, um die Zwecke der letzteren zu erreichen. Die geänderte Natur der fortan zu behandelnden Gegenstände verräth sich schon durch ein ganz äusserliches Kennzeichen, nämlich dadurch, dass wir fast bei jedem einzelnen derselben auf historische und nationale Geschmacksverschiedenheiten stossen.« Das Folgende aber zeigt dann, dass Helmholtz den Boden der Naturwissenschaft doch nicht genügend aufzugeben Willens ist. Nachdem er constatirt hat, dass nur die Thatsache, ob ein Zusammenklang mehr oder weniger rauh ist als ein anderer,

von der anatomischen Structur des Ohres abhängt, fährt er fort: »Wie viel Rauhigkeit aber der Hörer als Mittel musikalischen Ausdrucks zu ertragen geneigt ist, hängt von Geschmack und Gewöhnung ab.« Also nur der Grad der Con- oder Dissonanz ist von psychologischen Motiven abhängig, und nur in sofern ist die Grenze zwischen Consonanzen und Dissonanzen als veränderlich anzunehmen und konnten die »Tonleitern, Tonarten und deren Modulationen einen mannigfachen Wechsel« durchmachen; zur Erklärung der Sache selbst genügen die physikalisch-physiologischen Bedingungen.

Helmholtz entwickelt nun ganz consequent erst die melodische Verwandtschaft zwischen Klängen. Nachdem er an analogen Fällen aus andern Gebieten der sinnlichen Wahrnehmung nachgewiesen hat, dass wegen des Messens der Aenderung in der Tonhöhe kein continuirlicher Uebergang, sondern nur stufenweiser Fortschritt in der Melodie stattfinden kann, fährt er (S. 391) fort: »Fragen wir nun, welcher Grund kann da sein, wenn wir von einem gewissen Anfangstone ausgehen, den Schritt nach irgend einem bestimmten anderen Tone zu bevorzugen vor den Schritten nach seinen Nachbartönen? Wir erinnern uns dabei, dass schon beim Zusammenklang je zweier Töne ein solches Verhältniss von uns bemerkt worden ist. Es ergab sich dort, dass gewisse besondere Tonintervalle, nämlich die Consonanzen, sich im Zusammenklange vor allen von ihnen auch nur wenig verschiedenen Intervallen durch den Mangel der Schwebungen auszeichneten. Einige dieser Intervalle, die Octave, die Quinte und Quarte, finden wir nun in allen bekannten Tonleitern wieder.« Nachdem er nun die Ansicht der neueren Theoretiker, dass die Tonleiter entstanden sei durch Auflösung der Grundaccorde der Tonart, widerlegt hat, fährt er fort: »Die angeführte Ansicht und Hypothese der Musiker kann in etwas abgeänderter Fassung einen Sinn erhalten, wenn wir nämlich annehmen, dass dieselben physikalischen und physiologischen Beziehungen der Klänge, welche sich bei den Zusammenklängen geltend machen (das Zusammenfallen der Partial- und Differenztöne), und die Grösse der consonanten Intervalle bestimmen, auch in der Construction der Tonleiter, wenn auch unter abgeänderten Bedingungen, wirksam sein können.«

Helmholtz entwickelt dann daraus, dass man in der reinen Octave und Duodecime einen Theil der Partialtöne des Grundklanges höre, und aus dem Zusammenfallen von Partialtönen beim Erklingen der reinen Octave und Quinte, diese Intervalle als die nächsterkennbaren Beziehungen von Klängen. Ganz ähnlich ist es mit der Umkehrung der Quinte, der reinen Quarte. Auch bei der grossen Terz und deren Umkehrung, der kleinen Sexte, fallen Obertöne zusammen. »Indessen je schwächer die übereinstimmenden Obertöne werden, desto schwerer wird es natürlich, die dadurch gegebene Beziehung der Töne zu empfinden, besonders weil diese Uebereinstimmung beim gewöhnlichen unbefangenen Hören zwar empfunden werden kann, aber nicht als solche zur bewussten Wahrnehmung kommt.« — Möglich ist es, dass die Verwandtschaft zwischen den Tönen der genannten Intervalle hiermit wirklich ihrem Wesen nach begründet und erklärt ist; indessen machen sich doch noch verschiedene Bedenken hiergegen geltend. In unserer temperirten Stimmung fallen die betreffenden Obertöne bei Quinten und Terzen keineswegs genau zusammen, — und noch weniger gilt dieses bei etwaiger unreiner Ausführung von Musikstücken, — und gleichwohl wird auch hier die Verwandtschaft erkannt. Und selbst bei Stimmung in richtigen Quinten und Terzen würde dieses Princip für Erklärung der Verwandtschaft der natürlichen Septimen und Nonen, die Helmholtz bei Construction des Dominantseptimenaccordes und des hieraus entstandenen Nonenaccordes mit verwerthet, aus denselben Gründen unzureichend sein. Zudem würden ja selbst bei psychologischer Erklärung, nach welcher die Verwandtschaft durch die Erkenntniss der einfachsten Schwingungsverhältnisse entsteht, die Obertöne zusammenfallen, nur weil sie durch einfachste Theilung des klingenden Körpers entstehen, — also rein zufällig. Die Thatsache, dass die

Verwandtschaft zwischen den Tönen jener Intervalle am leichtesten erkennbar ist, kann aber nicht bestritten werden; es mag daher die Helmholtz'sche Erklärungsweise, die trotz der Einwendungen manches für sich hat, so lange Geltung haben, bis uns Physiologie oder Psychologie — denn einer oder beiden Wissenschaften fällt die Aufgabe bestimmt zu — eine stichhaltigere zu bieten im Stande sind. Helmholtz geht aber noch weiter. Die nach seinem Principe schwerer erkennbare Verwandtschaft bei Terzen und Sexten veranlasst ihn zu behaupten, »dass die Verwandtschaft der Octave, der Quinte und auch wohl die der Quarte zu ihrem Grundtone im melodischen Fortschritte von allen musicirenden Völkern leicht und sicher bemerkt wurde, die Verwandtschaft der Terzen und Sexten aber viel schwerer, und dass die letzteren Intervalle zu sicherer und bestimmter Anerkennung erst durch die harmonische Musik gelangten« (S. 396). Er benutzt daher zur Construction der alten Tonleitern nur Octave, Quinte und Quarte, oder eigentlich nur Octave und Quinte. Hauptveranlassung hierzu sind ihm allerdings historische Gründe, nämlich die theoretische Construction der Tonsysteme mit fünf Stufen in der Octave, und ferner die Thatsache, dass die Verwandtschaft der in den Melodien verwertheten Töne, sobald man dieselben in Leiterform bringt, auf diese Weise ziemlich einfach nachzuweisen ist. Das erste widerlegt sich durch die eben so sichere Thatsache, dass die Theoretiker bei Systemconstruction die Terzen auch bis in die neueste Zeit hinein unbeachtet gelassen haben. In Beziehung auf das zweite muss erinnert werden, dass die Verwandtschaft zwischen den Tönen einer Melodie von etwas ganz anderem abhängt, als von den in ihr vorkommenden Tönen und davon, welcher dieser Töne zufällig die Grenze nach unten bestimmt. Die Verwandtschaft der Töne einer Melodie ist oft eine ganz andere, als die Verwandtschaft der Töne derjenigen Tonleiter, auf welcher die Melodie zufällig beruht. Die Verschiedenheiten der folgenden Liedanfänge, denen allen die Leiter *d—f—g—a—b—d'* oder nach Helmholtz's Construction die des Tonsystems *b—f—g—d—a* zu Grunde liegt, werden dieses ohne weiteres beweisen.



In Beziehung auf die griechische Musik ist es also sehr misslich, Schlüsse zu ziehen, da von ihr fast nur die Construction der Leitern bekannt ist. Was aber die Musik anderer alter Völker betrifft, so sprechen die von Helmholtz mitgetheilten Beispiele keineswegs für seine Behauptung, dass z. B. bei dem Schritte einer grossen Terz die Quintverwandtschaft vierten Grades der näheren Terzverwandtschaft vorzuziehen sei. Ueberhaupt fasst Helmholtz den Begriff »Tonart« oder »Tongeschlecht« nach meiner Ueberzeugung zu allgemein. Von einer solchen Einheit kann doch nur die Rede sein, wenn sich die Gesammtheit der Töne auf eine bestimmte Einheit bezieht, sei diese Einheit nun nur ein einziger Ton, oder seien es zwei oder mehr einheitlich verwandte Töne, d. h. also die Töne einer Octave, einer Quinte oder einer Terz resp. eines consonirenden Accordes. Im letzteren Falle entsteht nach meiner Auffassung unsere heutige Tonart, während bei den alten Tonarten sich alle Töne entweder nur

auf einen Ton, oder doch nur auf zwei einheitlich verwandte Töne zu beziehen brauchten. Wollte man alle möglichen Beziehungen, in denen die Töne einer diatonischen Leiter verbunden werden können, als Tonarten auffassen, so müsste man unzählige Tongeschlechter annehmen; denn noch heute treten die Töne einer Leiter alle Augenblicke in Verhältnissen auf, die ein Verlassen derjenigen Tonart bedingen, in deren Leiter sich die Melodien bewegen. Nach meiner Annahme giebt es nur die alten, nach unserer heutigen Anschauung unvollkommenen Tonarten und unser *Dur* und *Moll*. Die ersteren ordnen sich, sobald sie wirklich nur eine Tonart darstellen, bald unserem *Dur*, bald unserem *Moll* unter. Alle Tonfolgen, bei denen dieses nicht der Fall ist, also auch Melodien, bei denen die Verwandtschaft von mehr als drei Quintenschritten abhängig ist, sind keine Tonarten, sondern Tonartverbindungen, deren Zahl eben unbegrenzt ist und die von Helmholtz entwickelte Anzahl von Tongeschlechtern bei weitem übersteigt. Dass wir übrigens unvollständige Tonarten noch heute haben, mögen die folgenden Melodien beweisen, während Tonartverbindungen, wie sie sich in verschiedenen sogenannten alten Tonarten finden, in den vorher gegebenen Beispielen aufgetreten sind. Den beiden folgenden Melodien liegen die Leitern

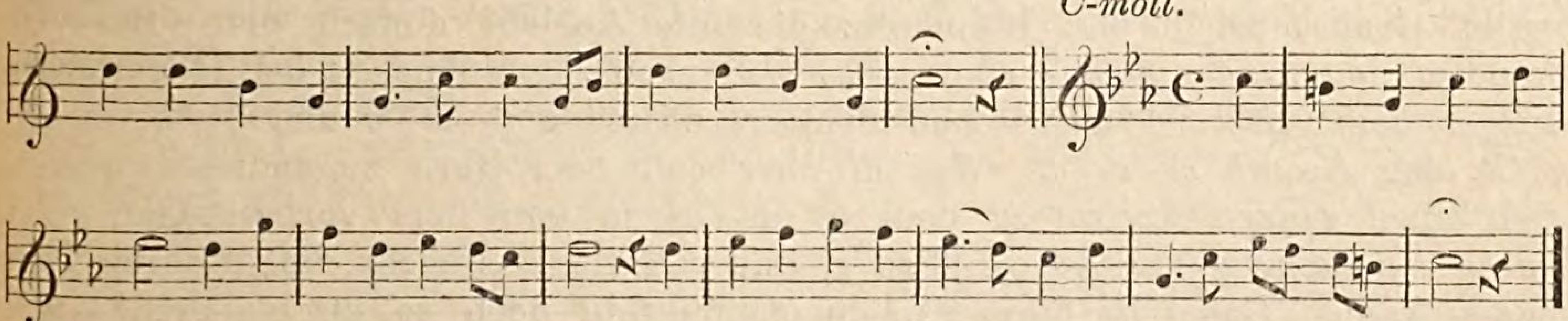
c — d — e — g — h — c resp. *c — d — es — f — g — h — c*

zu Grunde, und die auftretenden Töne sind die nächsten Verwandten von *g* resp. von *c* und *g*.

(C-dur.)



C-moll.



Somit ist es nicht nothwendig, den alten Völkern andere Grundprincipien in Beziehung auf Erkenntniss der Tonverwandtschaft zuzuschreiben als uns. Der Helmholtz'sche Grundsatz auf S. 358 seines Werkes über die Tonverwandtschaft bedarf also einer Abänderung. Er lautet: »Das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern ist die Consequenz ästhetischer Principien, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden.« Nach meiner Auffassung würde dafür zu setzen sein: »Die Erkenntniss der Tonverwandtschaft beruht auf unabänderlichen Naturgesetzen. Die Bedingungen aber, unter denen diese Gesetze in den einzelnen Fällen wirken, sind abhängig nicht blos von ästhetischen, sondern oft auch von rein mechanischen Principien, die einer Veränderung unterworfen waren und sein werden.« Die Frage, ob wirklich auch rein mechanische Bedingungen verändernd einwirken können, wird bejaht durch Anführung der Thatsache, dass die Modulation zur Blüthezeit des Contrapunktes wesentlich beeinflusst wurde: 1. von den als Dogmen gültigen Regeln des strengen Satzes, 2. von den damals herrschenden Ansichten über die Kirchentöne, 3. von der Einrichtung des damals gebräuchlichen (unvollständigen reinen Quinten-) Tonsystems:

es — b — f — c — g — d — a — e — h — fis — cis — gis.

In Beziehung auf die melodische Tonverwandtschaft erscheint also das Helmholtz'sche H. — abgesehen von seiner Unzulänglichkeit — als nicht con-

sequent genug. Die consonirenden Accorde construirt Helmholtz aus den nach seiner Auffassung wegen mangelnder Schwebungen consonirenden Intervallen. Er gelangt zur Herstellung der *Dur-* und *Moll*dreiklänge in den verschiedenen Umkehrungen, und zwar auf Grund folgender Definition: »Damit ein Accord consonant sein könne, ist zunächst klar, dass jeder Ton desselben mit jedem anderen Tone consonant sein müsse« (S. 320), d. h. nur wenig Schwebungen ergeben dürfe. Wie sich diese Definition hinsichtlich des übermässigen Dreiklanges bei temperirter Stimmung als unzureichend erweist, wurde schon berührt. Die consonirenden Accorde selbst betrachtet dann Helmholtz als Vertreter gewisser Grundklänge; er steht also hierin Rameau mit seinem Fundamentalbasse sehr nahe. Der *C-dur*dreiklang ist in allen seinen Lagen Vertreter des Klanges *C*; der *C-moll*dreiklang in der Stammform ist ein durch den Ton *es* (für *e*) »etwas veränderter oder getrübter« *C*-Klang; der *C-moll*sextaccord dagegen erscheint bald als getrübter *C*-Klang, bald auch als veränderter *Es*-Klang. Mit demselben Rechte liessen sich auch der übermässige Dreiklang *c—e—gis*, der Septimenaccord *c—e—g—b* und die Nonenaccorde *c—e—g—b—d* und *c—e—g—b—des* als »getrübte *C*-Klänge« auffassen, und thatsächlich thut Helmholtz dies auch in Beziehung auf die letzteren Accorde. Dass diese Anschauungen nicht gerade geeignet sind, besondere Klarheit über die Accordlehre zu verbreiten, bedarf wohl keines Beweises.

Die Verwandtschaft zwischen consonirenden Accorden bestimmt Helmholtz durch folgende Sätze: »Direkt verwandt nenne ich zwei Accorde, welche einen oder mehrere Töne gemein haben. Im zweiten Grade verwandt sind Accorde, welche beide mit demselben consonanten Accorde direkt verwandt sind. Wenn zwei Töne zweier Accorde identisch sind, ist ihre Verwandtschaft eine engere, als wenn nur ein Ton es ist« (S. 454). In Beziehung auf die Verwandtschaft ersten Grades behält also Helmholtz die alte Ansicht einfach bei. Bei Verwandten im zweiten Grade aber muss sich nach dieser Ansicht der Hörer einen ausgelassenen Accord dazwischen denken, zwischen *f—a—c* und *g—h—d* also z. B. den Accord *c—e—g*. Warum aber soll dem Ohre zugemuthet werden, sich einen ganzen Accord zu denken, da es ja von dem vorhandenen *c* aus durch eine einzige Quinte den Ton *g*, und von hier aus leicht die anderen Töne finden kann. Dabei ist diese Annahme immerhin noch so unzureichend, dass Helmholtz z. B. schon in Beziehung auf Palestrina, Gabrieli, Monteverde und andere Componisten erklären muss: »Es fehlt bei den genannten Meistern noch fast jede Rücksicht auf die Verwandtschaft der einander folgenden Accorde unter sich. Diese folgen einander oft in ganz unzusammenhängenden Sprüngen« (S. 454). Bei Construction der dissonirenden Accorde stimmt Helmholtz ziemlich genau mit M. Hauptmann überein; dieser Theil seines H.'s bedarf also hier keiner näheren Betrachtung.

Weiter entwickelt wurde das Helmholtz'sche System nach gewissen Seiten hin durch A. v. Oettingen (»Harmoniesystem in dualer Entwickelung«). Wenn v. Oettingen auch in verchiedenen Punkten von Helmholtz abweicht, so stimmt er doch in Beziehung auf den Standpunkt, von dem er ausgeht, ziemlich genau mit ihm überein. Helmholtz hat die Erweiterungen v. Oettingen's auch gewissermaassen angenommen, indem er in der dritten Auflage seines Werkes wiederholt anerkennend auf das v. Oettingen'sche Werk hinweist; v. Oettingen selbst kennzeichnet seinen Standpunkt auf folgende Weise: »Im Anschluss an die Theorie der Klanganalyse und an die Funktionen des menschlichen Gehörorganes entwickelt Helmholtz eine Theorie der Dissonanz. Dieser Theil der Untersuchung hat besonders für die Instrumentationslehre hohen Werth, und scheint das Fundament der Aesthetik zu bilden bestimmt. Aber auch die Harmonielehre ist wesentlich gefördert. In dem Princip der Verwandtschaft der Klänge, und in der Anschauung, die Accorde als Vertreter von Klängen anzusehen, d. h. im Princip der Klangvertretung, — da liegt die geeignete Grundlage für eine rationelle Theorie der Musik« (S. 2). Bei den *Moll*drei-

klängen stimmt v. Oettingen allerdings der Helmholtz'schen Auffassung in Beziehung auf diese Ansicht nicht zu. »Eine derartige negative Begründung der *Moll*harmonie kann unmöglich befriedigend das Verständniss dieses Accordes ausdrücken. Dem Intervall *c—g* könnte auf diese Weise jeder beliebige andere Ton (etwa *dis*) als »störendes Element« beigesellt werden« (S. 44). Auch in Beziehung auf den Wohlklang der Intervalle fand v. Oettingen, »dass als Grundlage für die Theorie Helmholtz's Erörterungen nicht ausreichen können« (S. 5). »Angeregt durch ein eingehendes Studium des Helmholtz'schen Werkes, entdeckte ich neue Gesichtspunkte, die eine weitergreifende Speculation zu gestatten schienen. Die Theorie der Dissonanz, wie Helmholtz sie entwickelt, schien wie vorhin schon angedeutet, mehr als Grundlage für eine Instrumentationslehre, als für den allgemeinen, von jeglicher Klangfarbe unabhängigen und ganz bestimmten Begriff der Dissonanz in der Harmonielehre geeignet. In dem Princip der Verwandtschaft der Klänge gelang es mir, ein, zwar von Helmholtz wohl bemerktes, aber nicht consequent verfolgtes Moment zu finden. Und von hier aus erschloss sich auch für das andere Princip, für das der Klangvertretung, ein neuer Standpunkt, von welchem aus der Bau der Tonsysteme, die Verwandtschaft der Tonarten, und die Theorie der Dissonanz und ihrer Auflösung einer neuen Bearbeitung unterzogen werden konnten« (S. 4).

Die Klangverwandtschaft entwickelt v. Oettingen nun in folgender Weise: »Wir kennen *c—e—g* als Bestandtheile des *C*-Klanges, denn wenn letzterer ertönt, werden allemal, wenn ein an Obertönen reicher Klang unser Ohr afficirt, alle die demselben entsprechenden Fasern unseres Gehörorganes in Schwingungen versetzt. Dadurch sind wir im Stande, umgekehrt, wenn mehrere Töne erklingen, zu unterscheiden, ob und welchem Grundklange sie angehören. Letzteres Moment, und das ist hier zu beachten, beruht auf einer psychologischen Thätigkeit, »der Erinnerung«. Ohne Hinzuziehung dieser wäre in der That jede Erklärung fruchtlos. — Nun aber kann nicht geläugnet werden, dass wir die Intervalle erkennen, auch wenn ganz obertonlose Klänge angegeben werden, und noch mehr: Wir sind im Stande, Töne und Melodien zu denken, ohne dass irgend ein Theil des Gehörorganes durch äussere physikalische Erregungsmittel afficirt werde, und wir können uns Töne in reiner und solche in unreiner Stimmung vorstellen. Das Princip der Verwandtschaft der Klänge müssen wir anerkennen in der Art, wie es Helmholtz dargethan, aber es gewinnt eine tiefere Bedeutung, wenn wir es als Grundlage einer nunmehr verständlichen psychologischen Thätigkeit erfassen.« »Was den Grad der Verwandtschaft der Klänge anbetrifft, so glaube ich, dass derselbe nicht von der Klangfarbe der einzelnen Instrumente abhängig sein kann.« »Oder wollte man behaupten, dass für die Clarinette und für gedeckte Pfeifen, die bekanntlich nur ungerade Obertöne haben, eine nähere Verwandtschaft zwischen Grundton und Duodecime besteht, als zwischen Grundton und Octave? Bei Orgelpfeifen, die merklich von der reinen Stimmung abweichende Octavenobertöne haben, werden wir ebenso wenig diesen verstimmten Tönen einen nahen Verwandtschaftsgrad einräumen wollen. Diese Beispiele deuten darauf hin, dass wir dem Princip der Verwandtschaft der Klänge, auf Grund reiner Obertöne, eine tiefere psychologische Bedeutung zuerkennen müssen« (S. 41 ff.). »Wenn ein Ton bald nach seinem Verschwinden von Neuem erklingt, so erkennt man ihn als denselben wieder. Wird statt eines einfachen Tones ein Klang vernommen, so ist jeder Partialton des Klanges nachher ein im Gedächtniss vorhandener Ton. Verwandt werden endlich je zwei Klänge sein, die gemeinsame Partialtöne besitzen.« Der erste Theil der Helmholtz'schen Definition der Klangverwandtschaft (s. S. 43) wird deshalb in folgender Weise geändert: »Verwandt im ersten Grade nennen wir Klänge, welche entweder Partialtöne eines und desselben Grundtones sind, oder zwei gleiche Partialtöne haben.«

Der Verwandtschaftsgrad zweier Töne ist nach beiden Richtungen ein und derselbe. »Das Intervall $e—g = 5:6$ kann beispielsweise als fünfter und sechster

Partialton des Grundtones CI = 1 angesehen werden, und ebenso ist der gemeinschaftliche Oberton $h^2 = 36$ der sechste Partialton von *e* und der fünfte von *g*.« »Bei Octave, Quinte, grosser Terz, grosser Sexte, grosser Septime und vielen anderen Intervallen stimmt der Grundton mit dem tieferen Intervalltone, der gemeinschaftliche Oberton mit dem höheren Intervalltone überein. Bei Quarte, kleiner Sexte, grossem Halbton u. s. w. ist es umgekehrt. Bei kleiner Terz und grosser Sexte und den Umkehrungen und Erweiterungen beider ergänzt der Grundton das Intervall zum *Dur*dreiklange, der gemeinschaftliche Oberton dagegen zum *Moll*dreiklange.« »In ähnlicher Weise könnte leicht weiter untersucht werden, welche Beziehungen zwischen Grundton resp. gemeinschaftlichem Oberton und den gegebenen Intervalltönen bestehen für andere Intervalle. Allein weder für praktische noch für theoretische Gesichtspunkte würde ein erheblicher Vortheil aus der Untersuchung der weiter liegenden Gebilde erwachsen« (S. 52). Der Abschluss ist also rein willkürlich. Den Verwandtschaftsgrad kann v. Oettingen daher auch nur »im allgemeinen« bestimmen »durch diejenigen Ordnungszahlen der Partialtöne eines gegebenen Intervalls, welche den gemeinschaftlichen Oberton bilden, oder durch diejenigen Ordnungszahlen, welche dem Intervall in Beziehung auf den Grundklang zukommen«. Er muss aber sofort auch zugestehen, dass hiermit ein eigentliches Maass für die Verwandtschaft noch nicht gegeben ist. »Das Moment der Uebereinstimmung des Grundtones und des gemeinschaftlichen Obertones mit den Intervallbestandtheilen allein kann hier nicht entscheiden. Denn eine solche findet selbst bei sehr engen Intervallen statt wie z. B. bei $15:16 = h:c$ oder $125:128 = gis:as$.« Er erklärt auch das Auffinden eines Maasses für »sehr schwer«. Freilich versucht er ein solches aufzustellen; diese Speculation erscheint ihm aber selbst als »noch zu wenig begründet, und in gewissem Sinne zu vage, um befriedigen zu können«. Es ist also hiermit nicht viel erreicht. Zudem lassen sich gegen diese Ansicht dieselben Einwürfe machen, die v. Oettingen selbst Helmholtz gegenüber constatirt (s. S. 47). Denn wenn das Ohr einen falschen Oberton hört, so kann unmöglich »die Erinnerung« den richtigen festhalten.

Hinsichtlich der consonirenden Accorde findet v. Oettingen folgendes: Bei *Dur*dreiklängen (*c—e—g*) treffen die Grundtöne (CI) der beiden verbundenen Terzen (*c—e* und *e—g*) zusammen, während die gemeinschaftlichen Obertöne derselben (e^2 und h^2) nicht zusammentreffen. Bei den *Moll*dreiklängen (*c—es—g*) dagegen haben die beiden Intervalle (*c—es* und *es—g*) zwar einen gemeinschaftlichen Oberton (g^2), aber ihre Grundtöne (*As*II und *Es*I) differiren. Hiermit glaubt nun v. Oettingen die Hauptmann'sche Ansicht, dass der *Moll*dreiklang der Gegensatz des *Dur*dreiklanges sei, auf naturwissenschaftliche Grundlagen zurückgeführt zu haben. Ich kann dem nicht beistimmen. Diese Erscheinung muss sich nach der Hauptmann'schen Construction der Dreiklänge aus Quint und Terz, weil auf rein mathematischer Basis beruhend, ganz von selbst ergeben; sie kann daher gar nichts beweisen. Es liesse sich dasselbe aber ausserdem auch für Septimenaccorde und verschiedene andere Zusammenklänge nachweisen. Noch klarer tritt die Unhaltbarkeit des v. Oettingen'schen H.'s bei folgender Construction der Tonsysteme, Tonarten und Tonleitern auf: »Jeder Zweiklang für sich ist zweideutig. Ohne Hinzunahme von Terzen ist daher ein System nicht denkbar.« Die Verbindung der Töne *f—c—g*, in welcher *c* das Centrum wäre, »kann den Namen eines Systems noch nicht beanspruchen, weil in derselben noch kein Dreiklang möglich.« »Versuchen wir statt der Töne *f*, *c*, *g* deren Klänge zu einem System aufzubauen, so können wir zwei verschiedene Wege einschlagen:

f—a—c, *c—e—g*, *g—h—d*

und

b—des—f, *f—as—c*, *c—es—g*.«

»Die ersten drei Dreiklänge sind aufsteigend, die letzteren absteigend ge-

bildet. Stellen wir die Bestandtheile je dreier Dreiklänge nach der Tonhöhe zusammen, so erhalten wir folgende zwei diatonische Tonleitern:

c — d — e — f — g — a — h — c

c — des — es — f — g — as — b — c.

Die erste ist die *Dur*tonleiter, die in entsprechender Weise von jeher dargestellt worden, die zweite dagegen ist die dorische Tonleiter der Griechen (phrygische Kirchentonart). Keine der beiden Leitern ist symmetrisch in sich gestaltet, wohl aber ist die zweite der vollkommene Gegensatz der ersten« (S. 63 ff.).

Man sieht, auch v. Oettingen ist der Ansicht, dass die melodische Verwandtschaft abhängig sei von der Leiter, in welcher sich eine Melodie bewegt; ja er nimmt sogar an, die Verwandtschaft sei in der Leiter und in der Melodie dieselbe, wie bei Verbindung der aus den Leitertönen gebildeten Accorde. Wie irrig diese Anschauung ist, habe ich schon S. 44 Helmholtz gegenüber nachzuweisen versucht. Bei v. Oettingen kommt aber noch hinzu, dass derselbe unser *Moll* als reines System gar nicht anerkennen will; dem widerspricht aber die Praxis unserer Componisten, die Ansicht aller Theoretiker, wie auch die Ueberzeugung derjenigen, welche sich sehr eingehend mit dem Studium des Volksgesanges beschäftigt haben. Freilich sucht v. Oettingen seine Anschauungen gerade als mit der Praxis übereinstimmend zu begründen. Er ist hierbei aber nicht sehr glücklich. In Beziehung auf die als Beispiele citirten Volksmelodien brauche ich nur an die S. 44 beigebrachten Thatsachen zu erinnern. Mit seinen anderen Belägen ist es noch misslicher. Wenn er folgende Harmonisirung *(a)* für entsprechend der dorischen Melodie hält, so ist die »Ehrwürdigkeit des dorischen Geschlechts«, von der er spricht, jedenfalls sehr fraglich. Wie er aber aus der Bassmelodie der »Egmontouverture« *(b)* einen Beleg für die Natürlichkeit und Gebräuchlichkeit des dorischen Geschlechts entwickeln will, ist gänzlich unerfindlich. Der erste Theil ist der *C-moll*dreiklang mit dem melodisch eingefügten Nebentone *as* zu *g*; der zweite Theil dagegen ist ja nichts anderes als der Dominantseptimenaccord *g — h — d — f* mit dem Nebentone *as* zu *g*. Wenn hier nicht die *C-moll*tonart markirt sein soll, so ist sie es nirgends; ich wüsste wenigstens kaum ein überzeugenderes Beispiel für dieselbe anzuführen. Wie v. Oettingen dazu kommt, hier eine Aehnlichkeit mit der ganz unmelodischen Tonfolge bei *c* zu entdecken, ist mir ganz unbegreiflich.

a.



b.



c.



Die Ansichten, welche in dem v. Oettingen'schen Werke über die Verwandtschaft der Accorde und über die Dissonanzbildung entwickelt sind, übergehe ich hier; man findet sie schon in diesem Werke unter Consonanz und Dissonanz und Fortschreitung kritisirt.

F. W. Opelt (»Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse gegründet«, Leipzig 1852) steht nur in soweit auf naturwissenschaftlichem Boden, als er von den Schwingungszahlen und deren Verhältnissen ausgeht. Uebrigens ist Opelt's Theorie nur eine etwas modificirte Form der Theorie des berühmten Mathematikers L. Euler (»*Tentamen novae theoriae Musicae*«, Petropoli 1739). Nach dieser Theorie gefällt »Ordnung unserer Seele besser als Unordnung, und so gefällt uns auch eine Verbindung von Tönen, wenn wir in ihren Schwingungszahlen leicht eine Ordnung entdecken können.« Ueber den Charakter der Schwingungsrhythmen behauptet Opelt folgendes: Rhythmen der Zahl 2 und deren Vielfache haben einen ruhigen Charakter, Rhythmen der Zahl 3 einen lebendigen, bei 5 ist der Charakter zur Aufregung hinneigend, bei 7 völlig aufregend und bei 11, 13 und 17 störend. Helmholtz spricht sich über diese Theorie wie folgt aus: »Euler hat diese Untersuchungen nicht nur auf einzelne Consonanzen und Accorde, sondern auch auf Folgen von solchen, auf die Construction der Tonleitern, die Modulationen angewendet, und es kommen viele überraschende Specialitäten vollkommen richtig heraus. Aber abgesehen davon, dass das Euler'sche System die Erklärung der Thatsache schuldig bleibt, warum eine schwach verstimmte Consonanz nahezu ebenso gut klingt, wie eine reine, und besser als eine stärker verstimmte, während doch die Zahlenverhältnisse gerade für eine schwachverstimmte Consonanz in der Regel am meisten complicirt sein werden, so liegt die Hauptschwierigkeit der Euler'schen Ansicht darin, dass gar nicht gesagt wird, wie es die Seele denn mache, dass sie die Zahlenverhältnisse je zwei zusammenklingender Töne wahrnehme. Wir müssen bedenken, dass der natürliche Mensch sich kaum klar macht, dass der Ton auf Schwingungen beruhe. Dafür ferner, dass die Schwingungszahlen verschieden sind, bei hohen Tönen grösser als bei tiefen, und dass sie bei bestimmten Intervallen bestimmte Verhältnisse haben, fehlt den unmittelbaren bewussten sinnlichen Wahrnehmungen jedes Hülfsmittel der Erkenntniss« (Helmholtz, a. a. O. S. 350). Diese Einwürfe gelten genau in derselben Fassung auch Opelt gegenüber. Dazu kommt, dass bei Opelt und Euler die Dissonanz etwas ganz zufällig Störendes ist, das System selbst auf Zulänglichkeit aber durchaus keinen Anspruch machen kann.

Auf rein psychologischer Grundlage beruhen die H.e von O. Kraushaar (»Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala«, Cassel) und M. Hauptmann (»Die Natur der Harmonik und Metrik«, Leipzig 1853). Ueber die Kraushaar'sche Schrift berichtet M. Hauptmann in der Vorrede seines Werkes: »Der Verfasser dieser Schrift, Herr Otto Kraushaar, bekennt in einer Zuschrift, mit welcher er das Werkchen mir übersendet, dass die darin dargelegte Theorie aus Grundbestimmungen entwickelt sei, die er von mir zuerst ausgesprochen gehört habe. Möchte er diess in der Schrift selbst mit einigen Worten erwähnt haben. Jetzt kann es sonderbar scheinen, dass zwei Autoren in etwas Neuausgesprochenem sich so auffallend mit gleichen Gedanken begegnen, wie es in einigen Punkten von Kraushaar's Schrift und der gegenwärtigen zu finden ist: namentlich in der Erklärung des *Moll*dreiklanges, in der Nachweisung eines positiven und negativen Verhaltens von akustischen Bestimmungen überhaupt; und ebenso in manchen Aeusserlichkeiten, wie die Bezeichnung der Accorde und des Systems der Tonart« (S. VII). Hierzu bemerkt v. Oettingen (a. a. O. S. 47): »Obgleich sehr kurz, so ist doch Kraushaar's Darstellung in einigen Punkten consequenter, als die Hauptmann's. Was aber die negativen Eigenschaften und die Klangbedeutung der *Moll*dreiklänge betrifft, dürfte unzweifelhaft die Priorität Hauptmann, wenn nicht etwa Rameau gebühren.« Seine Absichten deutet O. Kraushaar wie folgt an: »Den accordlichen Gegensatz gründe ich auf den Gegensatz der Töne, von welchen aus die Accordbildung erfolgt, und den Gegensatz der Töne oder den sogenannten tonischen Gegensatz auf den der Grössen- und Schwingungsverhältnisse der Körper, deren Vibrationen den Impuls zur Tonerzeugung geben. Dadurch

gewinne ich einen festen Anhaltspunkt zwischen dem Hörbaren und Sichtbaren, somit zwischen der Musik und der Aussenwelt überhaupt.« Die letzte Behauptung ist freilich leider ein sehr gewagter Trugschluss, da weder die Grössennoch die Schwingungsverhältnisse der tönenden Körper sichtbar sind. »Ich leite«, fährt Kraushaar fort, »den denkenden Kunstfreund, indem ich meine Betrachtungen von Zusammenklängen ausgehen lasse, die ihrer Wirkung nach bekannt sind, zu deren Grundbestandtheilen und von da weiter fort zum tönenden Princip. Von diesem aus gelange ich zu einer nicht nur neuen, sondern auch philosophisch festeren Bestimmung der musikalischen Grundaccorde, als diejenige ist, welche man bis jetzt gewonnen hat. In Folge dessen gelange ich zur Entwickelung des accordlichen Gegensatzes und mit Hülfe dieser neuen Lehre zur Begründung der Scala, als der einstimmigen Darstellung der Verbindung der zunächst auf einander bezüglichen entgegengesetzten Accorde« (S. 4). Man erkennt leicht, dass Kraushaar zu denjenigen gehört, denen die melodische Verwandtschaft einzig und allein abhängig erscheint von den Tönen, welche eine Melodie berührt. Dass dieses eine sehr einseitige Auffassung ist, wurde schon S. 44 dargelegt. Noch weniger Zustimmung verdient aber die Art und Weise, wie Kraushaar S. 15 ff. die Systeme der Tonarten entwickelt. Er stellt die Töne auf, deren Schwingungszahlen entsprechen würden den ganzen Zahlen von 1 bis 32 resp. den Brüchen von $^1/_1$ bis $^1/_{32}$. Durch Ausscheidung der »gleichnamigen oder Octavtöne« erhält er die Reihen

$$1,\ 3,\ 5,\ 7,\ 9,\ 11,\ 13$$

und

$$^1/_1,\ ^1/_3,\ ^1/_5,\ ^1/_7,\ ^1/_9,\ ^1/_{11},\ ^1/_{13}.$$

Hieraus construirt er die Tonreihen

c — g — e — b — d — f — a und *c — f — as — d — b — g — es*,

ohne zu bedenken, dass die Töne vom jedesmaligen vierten Tone ab in keinem einzigen Tonsysteme vorkommen. Er muss übrigens selbst folgendes eingestehen: »Mit der Darstellung der vorstehenden entgegengesetzten Tonreihen wäre übrigens für musikalische Betrachtungen im Grunde auch nichts gewonnen.« Gleichwohl behauptet er kurz nachher: »Bei alle dem bleibt die übrige Entwickelung der entgegengesetzten Tonreihen von grosser Wichtigkeit, weil die auf den Grund derselben zu stützende Darstellung des tonischen Gegensatzes nicht an den unerfassbaren Umfang von Tönen gebunden ist« (S. 24); und in der That baut er auf jener kritisirten Grundlage weiter. Ich gehe deshalb sofort zu M. Hauptmann über, was ich wohl um so sicherer thun kann, als viele Einzelheiten der Kraushaar'schen Theorie, wie schon erwähnt, bei M. Hauptmann wiederkehren. Uebrigens hat Kraushaar seine im Vorworte ausgesprochene Absicht, in einem grösseren Werke seine neue Lehre umfangreicher und vollständiger darstellen zu wollen, so viel mir bekannt, bis jetzt noch nicht ausgeführt.

Moritz Hauptmann's Werke ist von verschiedenen Seiten zum Vorwurfe gemacht worden, »dass die der Hegel'schen Dialektik entsprechende Terminologie dieses Buches dasselbe einem grösseren Leserkreise unzugänglich gemacht habe«. C. E. Naumann (»Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse«, Leipzig 1858, S. 43) urtheilt in folgender Weise: »Was die an die Spitze der Hauptmann'schen Lehre gestellten, der Hegel'schen Denkweise entsprechenden philosophischen Begriffe anlangt, so scheint es uns, als erschwerten sie nur den Zugang zu dem hier so reichlich fliessenden Quell musikalisch-theoretischer Belehrung. Für Denjenigen, welcher sich mit der Lehre Hegel's von der Bewegung der Begriffe durch die drei Momente des ununterschiedenen mit sich Eins-seins, des von sich Verschieden-seins und der, Beides in sich verbunden enthaltenden höheren Einheit nicht befreunden kann, ist es daher mindestens nothwendig, für jene philosophischen Begriffe analoge, die gewöhnliche Logik nicht übersteigende Gedanken zu substituiren.« Helmholtz und andere stimmen diesem Urtheile bei. Was die Verbreitungsfähigkeit des

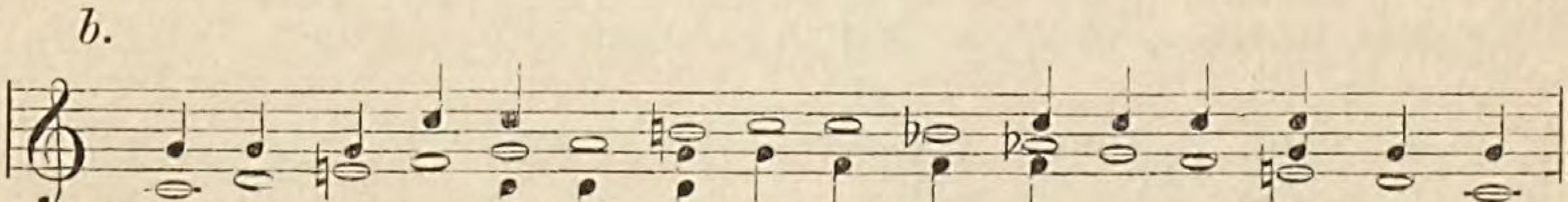
Hauptmann'schen Werkes betrifft, so glaube ich im Gegensatze zu obiger Annahme, — und ich scheue mich nicht, es hier zu bekennen, — dass gerade die Unverständlichkeit dem Hauptmann'schen Werke viele Bewunderer erworben hat, Bewunderer freilich, an denen Hauptmann selbst wohl kaum etwas gelegen haben wird. Die Thatsachen selbst sprechen für meine Ansicht. Den von Naumann ausgesprochenen Wunsch hat M. Hauptmann selbst verwirklicht (»Die Lehre von der Harmonik. Nachgelassenes Werk, herausgegeben von Dr. Osc. Paul«, Leipzig 1868); die Vereinfachung der Hauptmann'schen Lehre hat aber eher ernüchternd gewirkt, als neue Anhänger gewonnen. Die Bedeutung des Hauptmann'schen Werkes wird indessen hierdurch keineswegs geschmälert.

Mit der Annahme von nur drei direkt verständlichen und unveränderlichen Intervallen (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz) betrat Hauptmann unstreitig den richtigen Weg. Auch bei Construction der consonirenden Dreiklänge durch Auf- und Abwärtsmessen von Terz und Quint, und theilweise auch noch in Beziehung auf die Entstehung der dissonirenden Accorde muss man Hauptmann zustimmen. Schade nur, dass er sich theils durch seine Begeisterung für die Hegel'sche Philosophie, theils auch durch die in Folge einer Nichtberücksichtigung verändernder Bedingungen entstandene Unzulänglichkeit seines Systems veranlassen liess, für jene Intervalle philosophische Begriffe einzuführen und sie »in ihrer ganz allgemeinen Wesenheit und nicht blos als Tonintervalle gefasst haben« zu wollen. Durch diese Ansicht wird er verleitet zu unzulänglicher, einseitiger und dabei unrichtiger Construction der Tonarten und der Modulationen und zu inconsequenten Anschauungen bezüglich der Accordverbindungen. Unzulänglich und einseitig z. B. scheint es mir, wie schon S. 44 nachgewiesen wurde, die Tonart aus einer Verbindung von Accorden herstellen zu wollen. Geradezu unrichtig aber ist es, wenn Hauptmann die *Moll*tonartleiter wie bei *a.* construirt (s. »Die Lehre von der Harmonik« S. 28), wo durch die Verwandtschaft mit den Tönen *g—c—d—f* die tonartliche Einheit gänzlich zerstört wird. Ganz dasselbe gilt in Beziehung auf Hauptmann's Annahme einer *Molldur*tonart (*b*, S. 29).

a.



b.



Hinsichtlich der Harmonieschritte vermag Hauptmann eine Verwandtschaft nur nachzuweisen, wenn gemeinschaftliche Töne vorhanden sind. »Ohne einen, zwei auf einander folgenden Accorden gemeinschaftlichen, vorhandenen oder hinzugedachten Ton ist eine verständlich fortschreitende Dreiklangsfolge nicht möglich« (a. a. O. S. 40). »In der Accordverbindung liegt zwischen dem *C-dur-* und *G-dur*dreiklange der *E-moll*dreiklang, zwischen dem *F-dur-* und *C-dur*dreiklange der *A-moll*dreiklang. Diese Zwischenaccorde werden bei harmonischer Vermittelung nicht übersprungen, und können nicht umgangen werden, sie liegen am Wege. Es sind Stationen, bei denen im Schnellzuge nicht angehalten wird.« Die meisten Fortschreitungen sind also nach Hauptmann's Ansicht erst durch das Einschieben ausgelassener Accorde erklärlich, — was jedenfalls eine Inconsequenz des ganzen Systems zur Folge haben musste (s. auch Fortschreitung). Hauptmann selbst erkennt in Rücksicht auf diese seine Ansicht von der Accordverwandtschaft folgendes an: »Mit solcher formalen Selbstbestimmung, die eine Folge von Accorden nur allein in gebundener Nothwendigkeit er-

wachsen, ja wie eine mineralische Krystallisation anschiessen lässt, ohne alle Freiheit und Wahl, würde allerdings für die musikalische Composition ein sehr beschränkendes Material geboten sein. Ihre Productionen würden in diesen Fesseln den egyptischen Sculpturen gleichen müssen, deren Verhältnisse in so strenger Bestimmtheit vorgeschrieben waren, dass zwei Statuen gleicher Höhe, von verschiedenen Bildhauern gefertigt, auch in allen Theilen genau dieselben werden mussten« (»Natur der Harmonik«, S. 73). Dieses Zugeständniss führt ihn aber nicht, wie es consequenter Weise doch sein müsste, auf die Unzulänglichkeit seiner Hypothese, sondern er glaubt sich damit helfen zu können, dass er dem musikalischen Organismus »auch eine freiere, ja die freieste Bewegung seiner Glieder innerhalb der Gesetzmässigkeit« zugesteht. Untersucht man nun die Zulänglichkeit des Hauptmann'schen H.'s der Praxis gegenüber, so ergiebt sich folgendes: Hauptmann kann unser gleichschwebendes Tonsystem, das für die Praxis der letzten zwei Jahrhunderte, und hoffentlich auch für immer, allein maassgebend ist, nur »als Nothlüge« anerkennen, während er selbst dafür ein Tonsystem giebt, das seiner Unvollständigkeit wegen nur ein unvollkommenes Surrogat bietet. Dass aber das Hauptmann'sche H. zur Erklärung und Begründung dessen nicht ausreicht, was die moderne Tonkunst an harmonischen Mitteln verwendet, dafür spricht M. Hauptmann's bekannte absprechende Stellung gegenüber den Fortschritten der modernen Composition (s. auch Tonsystem).

Alle bis jetzt besprochenen H.e beruhen also entweder auf unhaltbaren Voraussetzungen, oder sie entbehren der vollständigen wissenschaftlichen Consequenz; nebenbei aber sind die meisten von ihnen, auch schon bei einer Beschränkung auf die Compositionen unserer anerkannten classischen Meister, vollkommen unzulänglich. Gleichwohl hält man sich nicht selten für berechtigt, auf Grund des einen oder des anderen dieser Systeme in den Werken neuerer Meister »harmonische Ungeheuerlichkeiten«, »Missklänge« u. dergl. wittern zu dürfen; ja man hat es gewagt, gegenüber von Versuchen neuer Systemconstructionen öffentlich zu sprechen von dem »Wuste in den Köpfen derjenigen, welche ähnlich den alten Scholastikern neue Theoreme ersinnen, um die harmonischen Ungeheuerlichkeiten der Zukunftsmusiker zu rechtfertigen«. Glücklicherweise gehen diese Aeusserungen allerdings meistens aus von solchen, denen, wie ihre eigenen Compositionsversuche zur Evidenz erweisen, die einfachsten Elemente der Harmonielehre unbekannt sind; solche Verdächtigungen und Entstellungen können daher jedenfalls auch keinen Forscher auf der betretenen Bahn irre machen. Meinen eigenen Versuch (»System und Methode der Harmonielehre«, Leipzig 1868), ein consequentes und auch für die neuesten Erweiterungen auf dem Gebiete der Harmonie zulängliches System zu construiren, brauche ich schliesslich nur hindeutungsweise zu berühren. Zur Kritik dieses Systems genügt ja die Kenntniss derjenigen Artikel dieses Werkes, in denen die Grundzüge desselben niedergelegt sind. Otto Tiersch.

Harmonieverbindung (Verbindung der Harmonieen, Verbindung der Accorde) wird gebraucht: bald für Harmonieschritt (s. d.), bald für Harmoniefolge (s. d.), bald bezeichnet man mit diesem Ausdrucke auch die Art und Weise, wie zwei aufeinander folgende Accorde mit einander verbunden sind (durch gemeinschaftliche Töne etc., s. Harmonische Fortschreitung). O. T.

Harmonieverschiebungen entstehen durch diejenigen Harmonieschritte, in denen der Eintritt des neuen Accordes auf einem anderen Taktheile stattfindet, als zu erwarten war. Wann von einer solchen gesprochen werden kann, hängt davon ab, auf welchen rhythmischen Stellen eines Tonstückes vorzugsweise der Harmoniewechsel stattfindet. Wird jeder Accord in der Regel über einen ganzen Takt ausgehalten, so kann schon der Eintritt einer neuen Harmonie innerhalb eines Taktes, — also selbst auf guter Taktzeit, — als H. erscheinen; in der Regel spricht man von einer solchen aber nur dann, wenn der Eintritt des

neuen Accordes auf unbetonten Taktheilen stattfindet, und die ergriffenen Accorde über die gute Taktzeit hinaus ausgehalten werden *(a)*. Im dreitheiligen Takte indessen erscheint auch der Eintritt auf dem zweiten Takttheile bei Aushaltung über den dritten Takttheil hinaus als H. *(b)*. Die Wirkung der H. ist ähnlich derjenigen, welche innerhalb einer Melodie durch die sogenannten rhythmischen Rückungen (s. d.) erzielt wird; über diese spricht sich G. Weber (»Allgem. Musikl.« §. XCV.) wie folgt aus: »Allerdings findet unser Gefühl in solcher Benachdruckung und Belastung der innerlich leichteren Zeit, etwas gleichsam Verschobenes und Widerhaariges, etwas aus der Ordnung des gewöhnlichen Geleises Gerücktes, eine Verzerrung der gewöhnlichen rhythmischen Symmetrie; allein diese eigene Art der Empfindung lässt sich zuweilen, am rechten Orte und mit Umsicht angebracht, ganz vortheilhaft benutzen.«

a. (Rob. Schumann.)



b. (Beethoven.)



O. T.

Harmoniewechsel findet statt bei jedem Eintritte eines neuen Accordes (s. Harmonieschritt).

Harmoniflûte (französ.) ist der Name eines aus der Artenfluth harmoniumartiger Tonwerkzeuge der Neuzeit, die mehr durch ihre Namen und äussere Gestaltung als durch innere Eigenthümlichkeiten sich von einander unterscheiden, hervorragenden Instrumentes französischen Ursprunges. Alle diese Arten sind so lange und im eng beschriebenen Umkreise bekannt, wie der Verfertiger derselben für sie zu interessiren im Stande ist. Die H. ist nach der Anzeige eines der deutschen Erbauer, des Musikinstrumentenfabrikanten Matth. Bauer in Wien (in der deutschen Musikerzeitung No. 26, Jahrg. 1874), ein kleines Harmonium (s. d.) mit oder ohne starke Register, das 3, $3^1/_2$ oder 4 Octaven Umfang besitzt. 0.

Harmonik (die Lehre von der Harmonie) erklärt H. Ch. Koch (»Musikalisches Lexicon«, Frankfurt a. M. 1802) wie folgt: »H. war bei den Griechen diejenige Wissenschaft, die wir heut zu Tage die musikalische Grammatik nennen. Sie rechneten dahin: 1. die Kenntniss der Töne überhaupt, 2. die Intervallen, 3. die Systeme und Klanggeschlechter und 4. die Tonarten und Octavengattungen. Einige griechische Theoristen rechnen hierzu noch die Melopöie (die unserer Composition entspricht), von anderen aber wird sie von der H. getrennt und zu der eigentlichen Setzkunst gerechnet, die bei den Griechen aus der Melopöie, Rhythmopöie und Poetik bestand.« Gathy (»Musik. Conversations-Lexikon«) bemerkt in dieser Beziehung weniger zutreffend: »Die Griechen verstanden darunter die mathematische Untersuchung der Klänge und der musikalischen

Körper.« In der heutigen Musikwissenschaft ist der Ausdruck H. gleichbedeutend mit dem Begriffe: »Lehre von der Harmonie« gebräuchlich, wobei der Ausdruck »Harmonie« bald im engsten, bald im weitesten Sinne gefasst wird (s. Harmonie und Harmonielehre). O. T.

Harmonik, s. Flageolettöne.

Harmonika, s. Harmonica.

Harmoniker, s. Harmonici.

Harmoniphon, ein 1837 von dem Instrumentenmacher J. P. Panis in Paris erfundenes Blaseinstrument mit Claviatur, dazu bestimmt, die schwierig zu behandelnde Oboe und das Bassethorn zu ersetzen. Dieses Instrument erregte anfangs einiges Aufsehen in Frankreich, gehört aber schon jetzt zu den in dieser Art wieder fallen gelassenen Erfindungen. Es konnte vermittelst des Mundes oder eines Blasebalges zur Ansprache gebracht werden, während die Finger sich auf dem der Pianoforteclaviatur ähnlich construirten Tastenzeuge bewegten. Der Ansatz bot keine Schwierigkeiten, der Ton war dem der Oboe zum Verwechseln ähnlich, und zweistimmige Tonsätze konnten mit Leichtigkeit ausgeführt werden. In dieser Art wenigstens sprachen sich französische Zeitungen über das verschollene H. aus.

Harmonisch ist alles, was sich auf die Harmonie (s. d.), diesen Begriff im verschiedensten Sinne genommen, bezieht. Welche Bedeutungen dieser Ausdruck in der Musikwissenschaft haben kann, ist aus den folgenden Zusammensetzungen ersichtlich.

Harmonische Addition, s. Addition.

Harmonische Anlage eines Tonsatzes ist die Art und Weise, wie der Tonsatz hinsichtlich der in ihm verwendeten Accorde und Accordverbindungen eingerichtet ist.

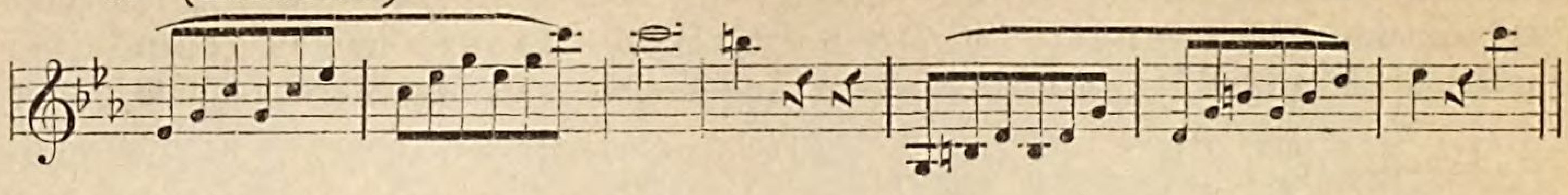
Harmonische Ausweichung ist die harmonische Modulation (s. d. und Ausweichung) aus einer Tonart in eine andere, d. h. also die mit Hülfe von Harmonien oder Accorden hergestellte Verbindung zweier harmonisch charakterisirter Tonarten (s. Modulation, Tonart u. s. f.).

Harmonische Begleitung, s. Begleitung.

Harmonische Bewegung ist die Art und Weise, wie die einzelnen Stimmen bei einer Accordverbindung von einem Tone des ersten zu einem Tone des zweiten Accordes fortschreiten (s. Fortschreitung). Die einzelnen Arten der harmonischen B. findet man in dem Artikel: Bewegung angegeben.

Harmonische (oder gemeine) **Brechung.** Die Töne eines Accordes verlieren ihre harmonischen Beziehungen zu einander auch dann noch nicht, wenn sie nicht gleichzeitig, sondern nach einander angeschlagen werden, wenn also der Accord gebrochen wird (s. Arpeggio, Figuration und Gebrochene Accorde). Wenn sämmtliche Accorde einer Harmoniefolge gebrochen werden, ein mehrstimmiger Satz also durch eine geringere Stimmenzahl oder durch eine einzige Stimme dargestellt wird, so können zwei verschiedene Fälle eintreten. Erscheint diejenige Stimme, welche die betreffende Harmoniefolge darzustellen hat, dabei so geführt, dass sie zwar die Harmonien andeutet, indem sie deren Bestandtheile durchläuft, dass aber ihr Gesang doch nur als eine einzige Melodie sich geltend macht *(a)*, so spricht man von bloser harmonischer oder gemeiner Brechung. In diesem Falle ist auf die Verbindung zwischen den gebrochenen Accorden viel weniger zu achten, als darauf, dass der Schwung der Melodie nicht gestört werde, dass also die melodische Verwandtschaft zwischen den einander folgenden Tönen eine leicht erkennbare und besonders dem Tonartwesen entsprechende ist. In dem zweiten Falle, wo man nämlich die Fortschreitung der einzelnen Stimmen der aufgelösten Accordfolge gleichsam noch heraushört, wo also eine einzige Stimme gewissermaassen mehrere selbstständige Stimmen vorstellt *(b)*, spricht man von stimmiger Brechung (s. d.).

a. (*Beethoven.*)



b.



Harmonische Cadenz heisst jeder Schluss, der aus einer Accordverbindung besteht (s. Cadenz).

Harmonische Dissonanzen, s. Consonanz und Dissonanz.

Harmonische Fortschreitung ist die Bewegung von einem Accorde zu dem andern (s. Fortschreitung, Harmoniefolge und Harmonieschritt).

Harmonische Grundlage ist die (meistens sehr einfache) Harmoniefolge, aus welcher ein Tonstück durch Einfügung von zufälligen Dissonanzen (s. d.) u. dergl. hervorgegangen ist (s. Harmonische Zergliederung).

Harmonische Härten entstehen, wenn einander folgende Accorde in keine gute Verbindung mit einander gesetzt worden sind. Näheres hierüber ist noch unter Hart zu finden.

Harmonische Hand, s. Guido von Arezzo.

Harmonische Mehrdeutigkeit. Es kann im harmonischen Gewebe der eine oder der andere Zusammenklang nicht selten in verschiedenen Fällen verschiedenartig aufgefasst werden, indem er sich entweder von mehreren Grundharmonien gleichzeitig ableiten lässt, oder aber als durch zufällige Dissonanzen entstanden dargestellt werden kann. Ebenso kann jeder einzelne Ton eines solchen Zusammenklanges verschiedentlich aufgefasst werden. Diese Möglichkeit, sich ein und denselben Ton oder Zusammenklang auf verschiedene Weise erklären zu können, heisst Mehrdeutigkeit (s. d.). Sind die betreffenden Klänge in den verschiedenen Fällen der Erklärung nur der Tonhöhe nach gleich, in der Notirung aber verschieden, so ist eine enharmonische Mehrdeutigkeit (s. d.) vorhanden. Sind die betreffenden Klänge aber in den verschiedenen Fällen auch in der Notirung gleich, so heisst die Mehrdeutigkeit eine einfach harmonische. Die Töne des Accordes *h—d'—f'* können betrachtet werden als Bestandtheile von *h—d'—f'*, *g—h'—d'—f*, *gis—h—d'—f'*, *h—d—f—as*, *h—d—f—a* u. s. f.; der Dreiklang *c—e—g* ferner kann auftreten als tonischer Dreiklang in *C-dur*, als Dominantdreiklang in *F-dur*, als Unterdominantdreiklang in *G-dur*, als Mediantendreiklang in *A-moll*, als Untermediantendreiklang in *E-moll* u. s. f. Beide Zusammenklänge sind demnach harmonisch mehrdeutig. Ueber den Werth der harmonischen M. gilt dasselbe, was von G. Weber am Schlusse des Artikels enharmonische Mehrdeutigkeit (s. d.) angeführt worden ist. Näheres sehe man noch unter Mehrdeutigkeit nach.

Harmonische Modulation. Unter Modulation (s. d.) versteht man bekanntlich die »Art und Weise, wie das Ohr in eine Tonart eingestimmt, in derselben erhalten oder in eine neue Tonart umgestimmt wird«. Wird dieses Einstimmen, Erhalten und Umstimmen durch Accordverbindungen erreicht, so entsteht eine harmonische M. Näheres über dieselbe und über ihre verschiedenen Arten bringt der Artikel Modulation.

Harmonische Molltonartleiter. Die *Moll*tonartleiter (s. d.) wird von verschiedenen Theoretikern in verschiedener Gestalt dargestellt. Diejenige Form, welche auf- und abwärts gleich (mit kleiner Sexte und erhöhter Septime) erscheint (*a*), heisst die harmonische M., weil man sie meist aus den drei Hauptaccorden (*b*) der *Moll*tonart (s. d.) entwickelt; sie wird auch wohl als neuere *Moll*tonartleiter bezeichnet. Ueber ihre Berechtigung, ihre Construction, sowie über die Entstehung und Berechtigung der zweiten Art (*c*),

der sogenannten melodischen oder alten *Moll*t nleiter (s. d.), lese man die Artikel: *Moll*tonart, *Moll*tonartleiter, Tonart und Tonartleiter nach; auch unter Harmoniesystem findet sich man hes hierher gehörige.



O. T.

Harmonische Multiplication nannten die Alten eine der harmonischen Rechnungsarten (s. d.), die in neuerer Zeit nicht mehr in Anwendung gebracht wird, da sie, nur zu wiederholten Verbindungen derselben Verhältnisse anwendbar, durch die Addition (s. d.) gänzlich verdrängt ist. Die harmonische M. bestand darin, dass man die Glieder des gegebenen Verhältnisses quadrirte und das Produkt beider Glieder in die Mitte setzte. Wenn z. B. das Verhältniss 3 : 2 gegeben, so ist $3 \times 3 = 9$, $2 \times 2 = 4$, und $3 \times 2 = 6$; folglich das Facit 9 : 6 : 4, welche Ausführung man in folgendem Ansatze wohl am kürzesten angedeutet sieht:

$$\frac{3 : 2}{9 : 6 : 4}$$

Jede fortgesetzte progressionengebende harmonische M. würde folgendermaassen anzusetzen und auszuführen sein:

$$\frac{9 : 6}{81 : 54 : 36} \quad \text{und} \quad \frac{6 : 4}{36 : 24 : 16} \quad \text{giebt}$$

9 : 6 9 : 6 — 6 : 4 6 : 4

$$81 : 54 : 36 : 24 : 16$$

3 : 2 3 : 2 3 : 2 3 : 2

2.

Harmonische Nebennoten oder harmonische Nebentöne. Wie man eine Accordfolge durch harmonische Brechung (s. d.) in eine Melodie umwandeln kann, so kann man umgekehrt auch jede einfache Melodie ausschmücken, indem man einzelne Töne ihrer harmonischen Begleitung zuzieht. Diese zur Melodie gezogenen Töne heissen harmonische N.; dieselben spielen bei Ausschmückung von Melodien, namentlich für Instrumentalstimmen, eine sehr wichtige Rolle. Durch sie wird es möglich, von einer einzigen Stimme eine Melodie mit ihrer ganzen harmonischen Begleitung darstellen zu lassen, was namentlich bei Sachen für concertirende Soloinstrumente oft erforderlich ist. So bildet Fr. Chopin aus dem einfachen Gesang bei *a* durch Zuziehung von harmonischen und anderen Nebennoten den reichen Satz bei *b*, in welchem die harmonischen Nebentöne der Melodie durch Kreuze, die anderen Neben- und Durchgangstöne dagegen durch Sternchen ausgezeichnet sind.



O. T.

Harmonische Obertöne, s. Obertöne, Partialtöne und Akustik.

Harmonische Progression nennt man jede mehrfach harmonisch getheilte Proportion. Die kürzeste Weise, eine harmonische P. zu erhalten, ist: man addirt die Differenz zweier gegebener Zahlen zur ersten oder grössten derselben und dividirt mit der gefundenen Summe das Produkt beider Zahlen. Also erste und zweite Operation. Theilung der gegebenen Proportion 2 : 1.
$\frac{2}{{}^1/_1}$ Differenz; $\frac{2}{{}^1/_3}$ Summe; $2 \times 1 = 2$; $2 . 3 = {}^2/_3$ giebt die Proportion: $2 : 1 : {}^2/_3$ oder in reinen Zahlen ausgedrückt: 6 : 3 : 2. Dritte Operation. Man theilt die letzte Proportion: 3 : 2.
$\frac{3}{{}^2/_1}$ Differenz; $\frac{3}{{}^1/_4}$ Summe; $3 \times 2 = 6$; $6 . 4 = 1^1/_2$ giebt die Progression: $6 : 3 : 2 : 1^1/_2$ oder in reinen Zahlen: 12 : 6 : 4 : 3. In gleicher Weise operirend schaffen sich Progressionen mit beliebiger Anzahl von Gliedern. Ausführlicheres über die harmonische Proportion und Progression bietet Marpurg in seinen Anfangsgründen des Progressionscalcüls. 2.

Harmonische Proportion nennt man jeden Zahlenausdruck, der aus der harmonischen Theilung eines Verhältnisses (s. d.) entstanden ist. Jede harmonische P. kennzeichnet sich daran, dass bei derselben die Differenz des grössten und mittleren Gliedes gegen die Differenz des mittelsten und kleinsten sich stets wie die des grössten zum kleinsten verhält. Man sehe die harmonische Proportion 6 : 4 : 3.

$$\begin{array}{rl} 6 : 4 & \\ -\ 4 : 3 & \quad 6 : 3 \\ \hline 2 : 1 & = 2 : 1 \end{array}$$

2.

Harmonischer Dreiklang (latein.: *Trias harmonica*) war der frühere Name für den consonirenden (*Dur-* und *Moll-*) Dreiklang. Einzelne ältere Theoretiker nennen, aber nicht mit Recht, auch diejenigen dissonirenden Dreiklänge so, die sie als Grundaccorde glauben annehmen zu müssen. So findet sich bei J. A. Scheibe (»Ueber die musikalische Composition«, I. Theil, S. 72) folgende Definition: »Der harmonische Dreiklang ist eine dreistimmige Grundharmonie und besteht aus einem angenommenen Grundtone, dessen Terz und dessen Quinte. Es giebt eigentliche, vollkommene oder consonirende, und uneigentliche, anomalische oder dissonirende harmonische Dreiklänge.« O. T.

Harmonische Rechnungsarten heissen alle arithmetischen Hülfsmittel der Kanonik (s. d.), welche angewandt werden, um sowohl Klänge der harmonischen Tonleiter (s. d.), als auch ideale Töne in Zahlen ausdrücken zu können. Da es mehrere arithmetische Wege nach diesem Ziele hin giebt, so unterscheidet man diese als besondere Theile dieser Wissenschaft und spricht dem entsprechend von einer harmonischen Transposition oder Versetzung der Verhältnisse; einer harmonischen Addition; einer harmonischen Subtraktion; einer harmonischen Vergleichung der Verhältnisse; einer harmonischen Theilung der Verhältnisse; einer harmonischen Progression und einer harmonischen Verbindung der Verhältnisse. Ueber das Wesen aller dieser einzelnen harmonischen R. unterrichten die Specialartikel dieses Werkes. 2.

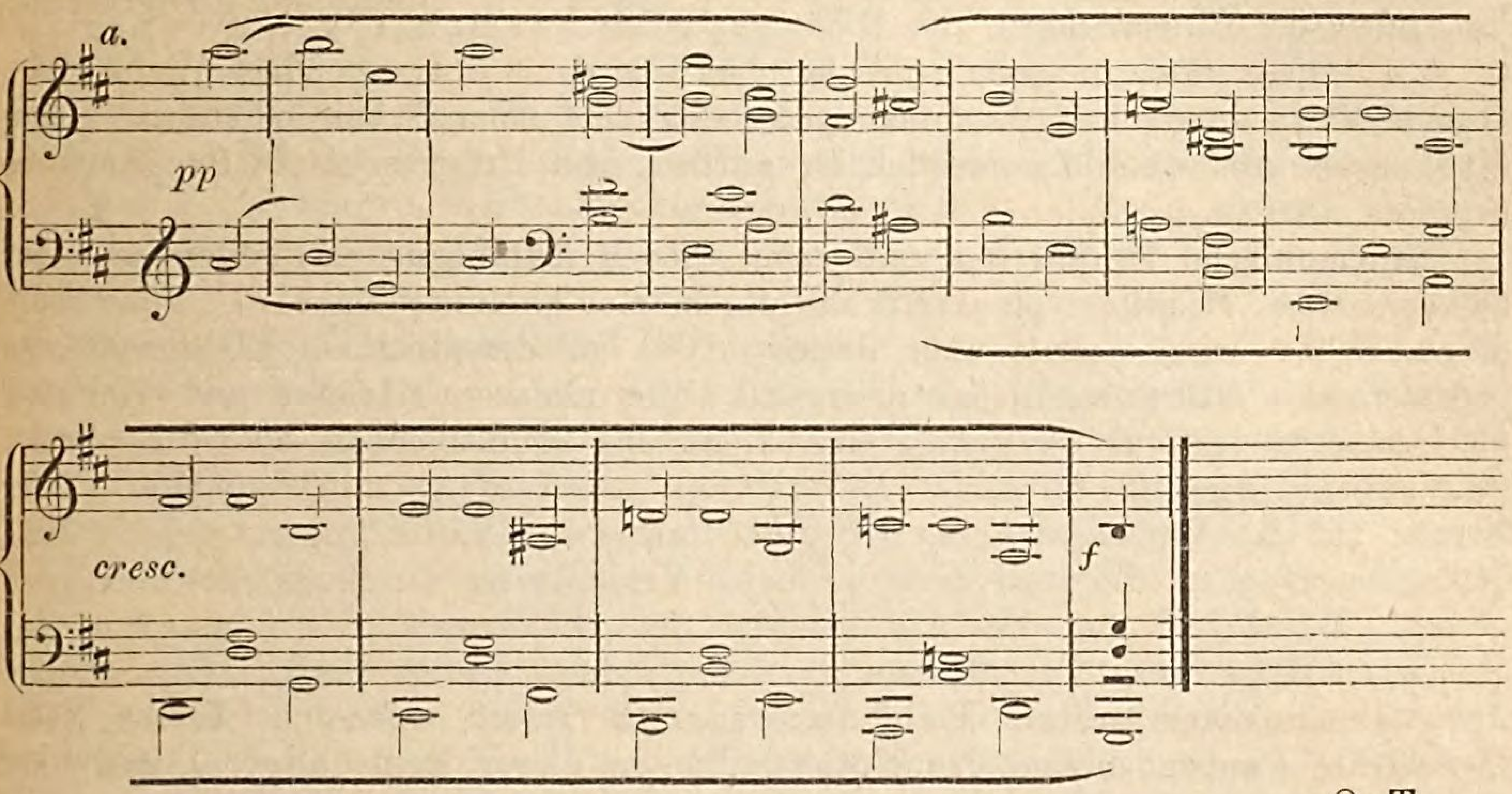
Harmonische Reihe, s. Harmonische Sequenz.

Harmonischer Gehalt eines Tonsatzes. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man die Summe der in einem Tonstücke verwendeten Accorde, Accordverbindungen und Modulationen, sowie die Art und Weise, wie dieselben benutzt worden sind.

Harmonische Rückung, s. Harmonieverschiebungen.

Harmonische Sequenz oder harmonische Reihe ist »eine fortgesetzte Reihe gleicher Harmonieschritte« (Gottfr. Weber, »Versuch«, II., §. 239). Unter Harmoniegang (s. d.) wurde schon mitgetheilt, dass die harmonischen S.en

entstehen, wenn man dasselbe Harmoniemotiv (s. d.) mehrmals in consequenter Weise wiederholt (*a*). Die zu wiederholende Gruppe besteht in der Regel nur aus zwei Accorden; sie kann aber auch grösseren Umfang haben. Die Aehnlichkeit zwischen den einzelnen Motivwiederholungen, die Symmetrie in der Sequenz, hängt ab: 1. von der Gleichartigkeit der Schritte in der Bassstimme (daher Quintensequenzen, Quartensequenzen etc.), 2. von der Aehnlichkeit der Schritte in den übrigen Stimmen, 3. davon, dass alle gleichliegenden Accorde gleichartig (lauter *Dur*dreiklänge u. dergl.) sind, 4. davon, dass alle Accorde in gleichartiger Umkehrung und Lage erscheinen, 5. von der Gleichartigkeit in der rhythmischen Stellung. Näheres findet sich noch unter Sequenz.



O. T.

Harmonisches Intervall. Ein Intervall wird harmonisch genannt, wenn seine Tonglieder gleichzeitig als Zusammenklang, melodisch hingegen, wenn sie im Nebeneinander als Melodie erscheinen.

Harmonische Subtraktion nennt man diejenige der harmonischen Rechnungsarten (s. d.), welche zur Auffindung zweier Zahlen führt, deren Verhältniss die Differenz von zwei gegebenen Verhältnissen haben. Die Ausführung fordert eine kreuzweise Multiplication, wie die Division der Brüche. Sucht man z. B. die Differenz zwischen 2 : 1 und 4 : 3, so findet man diese in folgender Art:

$$\begin{array}{c} 2 \vee 1 \\ 4 \wedge 3 \\ \hline 6 : 4 = 3 : 2 \end{array} \qquad 2.$$

Harmonische Theilung der Intervalle, s. Kanonik und Theilung der Intervalle.

Harmonische Theilung der Verhältnisse nennt man diejenige der harmonischen Rechnungsarten (s. d.), welche man anwendet, um aus einem grösseren Verhältnisse zwei, drei oder mehr kleinere zu schaffen, die zusammen dem grösseren gleich sind. Diese Aufgabe ist durchaus gleich mit der: eine, zwei oder mehr Mittelproportionalen zu zwei Zahlen zu suchen, und kann in dreifacher Weise gelöst werden, wonach man auch, Boetius folgend, drei: arithmetische (s. d.), geometrische (s. d.) und harmonische Theilungen der Verhältnisse unterscheidet. Die Eigenheiten des Produkts jeder dieser Rechnungsarten zeigt am klarsten deren Unterschied. Die arithmetische Theilung der Verhältnisse bringt ungleiche geometrische Verhältnisse hervor, in welchen die Differenzen der Glieder gleich sind; die geometrische Theilung der Verhältnisse ergiebt gleiche geometrische Rationen, deren Glieder ungleiche Differenzen haben; und die harmonische Theilung erzeugt un-

gleiche geometrische Verhältnisse mit ungleichen Differenzen der Glieder. Bei letzter Theilungsart nun ist das Rechnungsverfahren folgendes: Man subtrahirt das kleinere Glied des Verhältnisses vom grösseren, multiplicirt den Rest mit dem kleineren Gliede, dividirt die erhaltene Grösse durch die Summe der beiden gegebenen Glieder und addirt zu dem Quotienten das kleinere Glied. Letztere Summe ist das gesuchte Mittelglied. Sucht man z. B. das Mittelglied des Verhältnisses 2 : 1, so ergiebt sich dasselbe wie folgt: 1 von 2 bleibt 1; $1 \times 1 = 1$; $2 + 1 = 3$; 3 in 1 giebt $^1/_3$; $1 + {}^1/_3 = 1^1/_3$; — — $2 : 1^1/_3 : 1$. Da die mittlere Zahl dieser Proportion eine gemischte ist, so muss man alle Proportionsglieder mit dem Nenner des Bruches multipliciren, um dieselbe in reinen Zahlen zu erhalten. Ob die harmonische Theilung das rechte Resultat gegeben hat, lehrt die Untersuchung der Richtigkeit der harmonischen Proportion (s. d.). Diese Rechnungsart wird in der Kunst in jüngster Zeit nur bei der Octave 2 : 1; der Quinte 3 : 2; der grossen Terz 5 : 4 und bei der kleinen Sexte 8 : 5 angewendet, da alle anderen Intervalltheilungen unharmonische Proportionen ergeben würden. 2.

Harmonische Tonleiter nennt man eine Reihenfolge von Tönen in einer Octave, deren Klänge man durch die einfachste Theilung einer Saite feststellt. Diese Klänge sind einzeln zum Grundton im vollkommensten, harmonischsten Verhältniss. Nimmt man jedoch irgend einen anderen Klang dieser Tonleiter als Grundton an und versucht gleiche Intervalle zu demselben, so wirken diese Zusammenklänge oft durchaus von ersteren verschieden, unharmonisch. Dies beruht auf der Verschiedenheit der Verhältnisse der Saitenlängen, welche diese Klänge erzeugen. Letztere sind in ihrem Verhältnisse durchaus nicht ersteren gleich. Deutlicher als die Anschauung der Saitenverhältnisse machen uns Zahlen, welche diese Verhältnisse darstellen, diese Unterschiede. Die Artikel über die harmonischen Rechnungsarten (s. d.), welche in Zahlen diese Verhältnisse geben, bieten das Nothwendige in dieser Beziehung, weshalb auf diese verwiesen sei. Hier sei nur noch erwähnt, dass nach vielfachen Versuchen endlich sich ergab: dass zur möglichst besten Harmonie zu jedem Tonleiterklange nur die Töne der temperirten Scala (s. d.) geeignet erscheinen. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts führte man dies Wissen praktisch ein, und ist Seb. Bach's »wohltemperirtes Clavier« wohl als erster derartiger Markstein in der abendländischen Kunst zu verzeichnen. Später, selbst in neuester Zeit, wie Helmholtz's »Plan für rein gestimmte Instrumente mit einem Manual« in seiner »Lehre von den Tonempfindungen« S. 598 beweist, tauchte der Gedanke immer wieder auf, eine harmonische T. zu schaffen, die für jeden Stufenton uns vollkommene Consonanzen (s. d.) zu Gebote stellt. In wie weit dies möglich ist, wird die Zukunft lehren. Alle Tonwerke jedoch, die durch Instrumente dargestellt werden, welche nur einen Klang nach dem anderen zu geben vermögen, und deren Klänge in Minimas flexibel sind, werden annähernd stets durch Klänge der harmonischen T. vorgeführt, welche Eigenheiten der abendländischen Musik in den Artikeln: *A*, *Ais*, *As*, *B* etc. und *A-dur* etc. in ausführlicherer Weise erörtert sind. Alles dies lehrt, dass eine vollkommene harmonische T. das ideale Material der abendländischen Tonkunst in sich schliesst, jedoch bis heute es in der Praxis noch nicht möglich geworden ist, dies Material zur Darstellung von Tonstücken rein anzuwenden. 2.

Harmonische Transposition der Verhältnisse, s. Transposition.

Harmonische Verbindung der Verhältnisse, s. Verbindung.

Harmonische Vergleichung der Verhältnisse. Wie man durch die harmonische Subtraktion erfährt, um wie viel zwei Verhältnisse von einander unterschieden sind, jedoch nicht, welches von beiden das grössere ist, so belehrt uns die h. V. der V. ausser über die Differenz derselben zugleich über das Grössenverhältniss beider zu einander. Betrachtungen über Verhältnisse grösserer Ungleichheit (s. d.) lehren, dass von Proportionen mit gleichem Vordersatz dasjenige Verhältniss das grössere ist, welches den kleinsten Hinter-

satz aufzuweisen hat; so z. B. ist 6:3 grösser als 6:4. Um nun diese Vergleichung ausführen zu können, bedient man sich der Rechnungsart, welche man zur Erhaltung gleicher Nenner für verschiedene Brüche in Anwendung bringt. Man setzt beide Proportionen in Bruchform nebeneinander und zwar stets die grösseren Zahlen nach oben stellend, da wir mit Rationen grösserer Ungleichheit rechnen. Dann multiplicirt man die Zähler unter sich und findet dadurch den Hauptzähler der beiden noch zu suchenden Nenner; und endlich multiplicirt man beide Rationsglieder kreuzweise, um die gesuchten Nenner zu erhalten. Letztere stellen die Differenz der Verhältnisse dar und zeigen zugleich das grösste beider Verhältnisse dadurch an, dass selbiges den kleinsten Nenner besitzt. Beispiel:

$$\left.\frac{9}{8}\times\frac{5}{4}\right\}45\left\{\begin{matrix}40\\36\end{matrix}\right.$$

Hiernach stellt 45:36 = 5:4 das grösste Intervall, die Terz, und 45:40 = 9:8 das kleinste, den grossen Ganzton dar. Zu bemerken ist hier noch, dass, wenn man mit Verhältnissen kleinerer Ungleichheit rechnet, alles dasjenige, was in Vorangegangenem vom Zähler gesagt ist, dort auf den Nenner Anwendung findet. 2.

Harmonische Verwandtschaft der Klänge. Nach den Auseinandersetzungen auf S. 6 des Artikels Harmonielehre sind Klänge nur in sofern mit einander verwandt, als es unserer Seele gelingt, die Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, in welchen sie hinsichtlich ihrer verschiedenen Eigenschaften zu einander stehen (s. Verwandtschaft der Klänge). In wie verschiedener Weise die verschiedenen Schriftsteller die Verwandtschaft hinsichtlich der Tonhöhe zu erklären versucht haben, ist in dem Artikel Harmoniesystem nachgewiesen worden. Hier habe ich daher nur noch meine Anschauung von der Sache darzulegen, da nur nach meiner Theorie die harmonische Verwandtschaft als eine besondere Art der Tonhöhenverwandtschaft (s. d.) betrachtet wird. Nach meiner Auffassung erkennt unser Ohr eine Verwandtschaft in der Tonhöhe zwischen Klängen nur dann, wenn 1. zwischen den Klängen die Grundintervalle (reine Octaven, reine Quinten und grosse Terzen) einzeln oder in verschiedenartigen Verbindungen abgemessen werden können, oder 2. die Klänge nicht weiter als einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von einander entfernt sind. Die letztere Art der Tonverwandtschaft nenne ich (nach Helmholtz) die »Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe« (s. Nachbarschaft und Verwandtschaft). Die erstere Art der Tonhöhenverwandtschaft bezeichne ich als »harmonische Verwandtschaft der Klänge«. Wie unsere Seele dazu kommt, das einzelne Grundintervall aufzufassen, das nachzuweisen überlasse ich der Physiologie und Psychologie; als die einfachsten und leichtest fassbaren werden ja die drei genannten Intervalle von allen Forschern zugegeben. Dass aber unsere Seele bei Auffassung von Verhältnissen und Beziehungen sich mit möglichst einfachen Mitteln begnügt, ist ein allgemein anerkannter Grundsatz der Psychologie. Die Hypothese nun, aus welcher ich die harmonische Verwandtschaft der Klänge entwickele, stimmt mit diesem Grundsatze genau überein; sie lautet: »Töne sind harmonisch verwandt, wenn zwischen ihnen die Grundintervalle abgemessen werden können.« Liesse sich nun aus dieser Hypothese, — mit Zuziehung natürlich der zweiten Art der Tonverwandtschaft, die an anderer Stelle zu erklären und zu begründen ist, — ein vollkommen consequentes und vollständig umfassendes Harmoniesystem construiren, so würde jene Hypothese so fest gegründet sein, wie es überhaupt irgend eine Hypothese auf irgend einem Gebiete des menschlichen Wissens sein kann. Ob mir dieses zu erreichen gelungen ist, mag man an den einzelnen theoretischen Artikeln (Harmonielehre u. s. f.) dieses Werkes prüfen. Hinsichtlich der harmonischen Verwandtschaft aber sollen hier einzelne Andeutungen folgen.

Die harmonische Verwandtschaft zwischen zwei einander folgenden Tönen

ist entweder eine direkte, oder eine indirekte. Direkt ist sie, wenn beide Töne Bestandtheile eines und desselben Grundintervalls sind *(a)*; indirekt dagegen sind zwei Töne harmonisch verwandt, wenn sie beide mit einem dritten Tone oder mit zwei direkt verwandten Tönen direkt oder mittelbar verwandt sind *(b)*. Die mittelbare Verwandtschaft »zwischen den Tönen eines und desselben Schrittes kann eine sehr verschiedenartige sein, da sie sich auf sehr verschiedenartige Vermittelungen gründen kann. So kann die Verwandtschaft zwischen den beiden nur mittelbar verwandten Tönen *c'* und *d'* vermittelt werden an einem von den drei Tönen *f*, *g* und *a*, — deren jeder mit jedem der beiden Töne des Schrittes verwandt ist, — oder an den unter sich verwandten Tönen *c* und *g*, *a* und *e*, *f* und *a* u. s. f.« Die vermittelnden Töne sind in den folgenden Beispielen durch Viertelnoten angegeben; von ihrer Octavlage kann abgesehen werden, da die Octave nachweisbar nur eine Wiederholung ihres Grundtones ist. »Auf welche Vermittelung sich die Verwandtschaft in jedem einzelnen Falle gründet, das hängt theils von den voraufgehenden Tonverbindungen, theils von der etwaigen Begleitung ab«, nämlich davon, welcher der vermittelnden Töne bereits besonders hervortretend im Ohre liegt. »Geht nichts voraus und ist auch keine Begleitung vorhanden, so stützt sich das Ohr stets auf die nächstliegende und einfachste Vermittelung, weil diese auch immer die am leichtesten fassbare und verständlichste ist. Hier ist es die am Tone *g* erfolgende, da *c'* sowohl als *d'* mit *g* direkt verwandt ist« (s. des Verf. »Elementarbuch« S. 31 ff.).



Erklingen drei oder mehr wesentlich — d. h. dem Namen nach — verschiedene aber harmonisch verwandte Töne zu gleicher Zeit, so entsteht eine Harmonie oder ein Accord; jeder andere Zusammenklang ist entweder eine zufällige Dissonanz oder eine Discordanz. Ueber die Bildung der Accorde und über die verschiedenen Arten derselben findet man Näheres unter Consonanz und Dissonanz. — Aufeinanderfolgende Accorde sind harmonisch verwandt, wenn die Töne des zweiten Accordes von den Tönen des ersten Accordes aus durch die Grundintervalle sich bestimmen lassen (s. Fortschreitung, Auflösung, Vorbereitung etc.). — Sind in einer Tonfolge oder in einer Harmonieverbindung alle bei Erkenntniss der harmonischen Verwandtschaft abzumessenden Grundintervalle von den Tönen eines und desselben consonirenden Dreiklanges abzumessen, so entsteht eine Einheit, welche wir Tonart (s. d.) nennen. Werden die Töne einer Tonart ihrer Höhe nach so geordnet, dass die Vermittelung der einzelnen Schritte an den Tönen des tonischen Dreiklanges erfolgt, so entsteht die Tonartleiter (s. d.); ist die Anordnung eine solche, dass die vermittelnden Intervalle von anderen Tönen abzumessen sind, so entstehen Tonleitern mit anderem Charakter (Kirchentöne, griechische Tonarten [s. d. und Tonart]). Gewisse abschliessende Schritte innerhalb

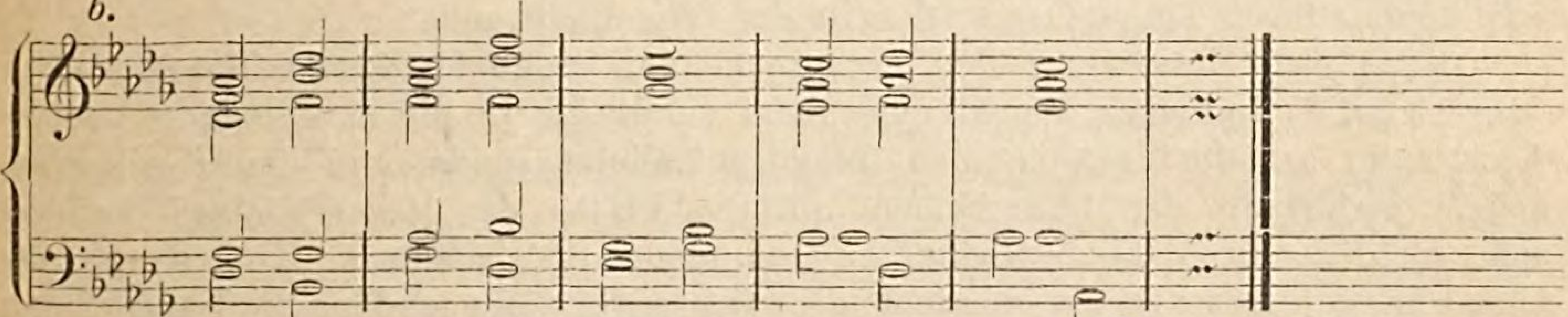
einer Tonart heissen Cadenzen (s. d.). Werden mehrere Tonartdarstellungen verbunden, so entsteht eine Ausweichung (s. d. und Modulation). — So ergiebt sich alles, was sich auf die harmonische Verwandtschaft gründet, in der consequentesten Weise. Zieht man nun noch das Moment der rhythmischen Verschiedenheit in den einzelnen Stimmen und die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe zu, so umfasst das System alle Einzelnheiten, von den einfachsten Weisen der Volksmelodien ältester und neuerer Zeit, bis zu den complicirtesten melodischen Wendungen und den bestverleumdeten »harmonischen Ungeheuerlichkeiten der Zukunftsmusiker«, eine Vollständigkeit, die wohl noch kein System erreicht hat.

Harmonische Zergliederung. Um die einfachste harmonische Grundlage (s. d.) eines Tonsatzes kennen zu lernen, um also nur das auszuscheiden, was auf der harmonischen Verwandtschaft (s. d.) der Töne beruht, muss man alle durch andere Bedingungen entstandenen zufälligen Zuthaten entfernen. Hierhin gehören alle rhythmisch zu begründenden Veränderungen, als Vorhalte, Vorausnahmen etc., — sowie alle durch die zweite Art der Tonverwandtschaft eingeführten Durchgänge, Neben-, Hülfs- und Zwischentöne (s. die einzelnen Artikel und Zufällige Dissonanzen). Dieses Verfahren nennt man die »harmonische Zergliederung« eines Tonstückes. So wird durch die Zergliederung des Bach'schen Sätzchens bei *a* die harmonische Grundlage bei *b* gefunden.

a. *(Seb. Bach.)*



b.



Des: I vi iii vi^{6} ii ii^{6} V I V I. Otto Tiersch.

Harmonium (latein.) ist ein Tasteninstrument, welches, zuweilen mit zwei Manualen und Pedal gebaut, als Abart der im J. 1821 von A. Häckel zu Wien erfundenen Physharmonica (s. d.), erst seit 1853 bekannt ist. Wer der Erfinder desselben, ist bis jetzt unbekannt. Wahrscheinlich haben Viele, Instrumentbauer wie Musikliebhaber, sich in diese Ehre zu theilen. Die Töne beider Instrumente, der Physharmonica und des H.'s, entstehen, indem Zungen tönend erregt werden und zwar durch dichtere als die atmosphärische Luft. Diese Tonzeugung ist eine etwas schwerfällige bei der Physharmonica, jedoch eine durchaus präcise bei dem H. und beruht hierin hauptsächlich der Unterschied beider Instrumentarten. Seinen Grund hat diese verschiedene Präcision bei der Tonangabe darin, dass bei der Physharmonica nur der Luftstrom die Vibration der Zunge bewirkt, während beim H. durch die sogenannte Percussion (s. d.) die Zungenvibration augenblicklich erzeugt wird gemäss dem Luftstrom, dessen stete Fortdauer dem Ermessen des Spielers als Aufgabe zufällt. Ausser dieser Tonzeugungsverschiedenheit ist dem H. noch eigen, dass es mehrere Zungenreihen, Spiele genannt, für die gleichen Töne besitzt,

deren Zungen, verschieden gestaltet, verschiedene Klangarten geben, während die Physharmonica eigentlich nur eine Reihe Zungen aufweisen darf. Auch die Stellung der Zungen zur Windlade bietet einen Unterschied zwischen H. und Physharmonica. Bei ersterem befinden sich die Zungen innerhalb, bei letzterer ausserhalb der Windlade. Dies Instrument, welches an Schönheit und Kraft des Klanges kleineren Orgelwerken ähnelt, hat vor denselben den Vorzug, dass es eines viel geringeren Raumes bedarf und leicht von einem Orte zum andern gebracht werden kann, ohne dadurch auch nur im geringsten zu leiden. Man findet deshalb dasselbe in Gesangzirkeln, kleinen Kirchen u. s. w. sehr häufig in Gebrauch, und von vielen Instrumentbauern wird dasselbe ausschliesslich gefertigt, die denn auch, je nach ihrem Talente, sich noch immer dessen Fortbildung angelegen sein lassen. Die bekanntesten H.fabriken sind die von P. Schiedmayer in Stuttgart und P. Tilz in Wien, denen sich in neuester Zeit E. P. Needham in New-York zugesellt hat. Die Luft, welche zur Tonbildung beim H. gebraucht wird, wird durch ein Gebläse demselben zugeführt und zweckentsprechend verdichtet. Das Gebläse ist dem der Orgel nicht unähnlich eingerichtet und findet fast immer in dem Instrumentspieler selbst zugleich seinen Behandler oder Balgtreter; selten wird dasselbe bei grösseren H.'s mittelst einer Kurbel oder eines eigens construirten Hebelwerks von einem besonders damit Beauftragten behandelt. Das Gebläse nimmt gewöhnlich die untere Hälfte des mehr niedrigen als breiten, äusserlich spindartig gestalteten Instrumentkastens für sich in Anspruch und besteht aus zwei nebeneinanderliegenden gleichgrossen Schöpfbälgen und einem darüber befindlichen sogenannten Reservebalg. Die Schöpfbälge werden von dem Spieler mittelst Trittbretter, welche Hebel zur Hebung der unteren, beweglichen, mit inneren Ventilen versehenen Balgplatten in Bewegung setzen, von den Füssen abwechselnd regiert. Beim Senken der unteren Schöpfbalgplatten ergeben sich die Ventile als Saugventile. Die Oberplatten der Schöpfbälge werden durch ein Brett gebildet, das die ganze Breite des Instruments über denselben einnimmt, und das zugleich das obere Brett des Reservebalges, der ebenfalls ein Faltenbalg ist, bildet. Jeder Schöpfbalg entleert sich seines Windvorraths nach oben durch einen Canal, der in der Windlade endet.

Nach der Entleerung des entsprechenden Schöpfbalges schliesst ein in dem Canal befindliches Ventil denselben, damit die in die Windlade getriebene Luft nicht auf dem gekommenen Wege entweiche, sondern in den Reservebalg gehe. Unterhalb der beweglichen unteren Platte des Reservebalges befinden sich mehrere nach oben wirkende gewundene Strebefedern. Die durch den Canal in den Reservebalg getriebene Luft bewirkt, je nachdem die Strebefedern es gestatten, die Senkung der unteren Platte des Reservebalges, welche Senkung durch die je nach dem Federdruck sich verdichtende Luft bewirkt wird. Damit dieser Druck bei etwaigem Nichtverbrauch der in dem Reservebalg geschöpften Luft diesen nicht zu sprengen vermag, sind ein oder mehrere Sicherheitsventile angebracht. Des leichteren Verständnisses halber seien gleich hier noch zwei Einrichtungen des H.'s beschrieben, die im Gebläse ihren Sitz haben und durch Züge, ähnlich den Registern (s. d.) der Orgel, in Thätigkeit gesetzt werden, die Expression und Tremblant oder Tremolo genannten; sie gehören beim H. zu den Hülfszügen. Expression, zu deutsch »Ausdruck«, ist ein Zug, in dem hauptsächlich jener grosse Vorzug des H.'s vor der Orgel seine Begründung hat, den Ton nach dem Gefühle des Tonzeugers an- und abschwellen zu lassen. Wird ohne Expression zu ziehen gespielt, so befinden sich alle drei Bälge in Thätigkeit. Die Schöpfbälge führen ununterbrochen dem Reservebalg neue Luft zu, der Federdruck bestimmt die Dichtigkeit derselben und zugleich die Dichtigkeit, in welcher dieselbe durch den Reservebalg zurück in die Windkammern getrieben wird, um zu steter Anwendung bereit zu sein. Der Druck dieser Luft ist ein stets ganz gleichmässiger, und derselbe erleidet durch etwaige Ungleichheiten des Balgtreters wenig oder gar keine

Veränderung, besonders wenn der Reservebalg gross gebaut ist. Daher kann, besonders bei grösseren Instrumenten mit schwacher Registrirung, wobei also der Windvorrath immer bedeutend bleibt, selbst der ungeschickteste Neuling spielen, ohne dass irgend ein Stossen im Tone oder etwa plötzlicher Windmangel einträte. Der Reservebalg gleicht Alles aus, der Ton ist plan wie der Orgelton. Nur bei starker Registrirung, also bei grösserem Windverbrauch, lässt auch der Reservebalg einige Nüancirung der Tonstärke durch An- und Abschwellen zu. In hohem Grade wird aber eine solche ebenso für das ganze Werk, wie für jede Stimme durch Ziehen des Expressionszuges ermöglicht. Dieser setzt den Reservebalg ausser Thätigkeit durch Verschluss desselben. Die Luft wird nun unmittelbar durch die Schöpfbälge in die Windkammern zu den Zungen getrieben und deren Dichtigkeit, bestimmt durch die Schnelligkeit der Zuführung, hängt ganz von dem Willen des Spielers ab; jede Art der Tonmodification ist somit abhängig von der Art, wie er das Fussbrett behandelt. Es treten dadurch also Schwierigkeiten in der Tonbehandlung beim H. ein, dass man den Expressionszug anwendet, die bei stärkerer Registrirung wachsen, indem der Reservebalg nicht mehr ausgleichend zu wirken vermag. Diese Schwierigkeiten stufenweise zu überwinden, ist eine der Hauptaufgaben des angehenden H.spielers. Der zweite der erwähnten Züge, Tremblant oder Tremolo geheissen, bewirkt eine bebende Tongebung. Der Zug macht die Verwerthung einer Vorrichtung in dem Gebläse möglich, die eine periodische Unterbrechung des tonzeugenden Luftstromes bezweckt. Diese Bebung lässt sich, wie Viele behaupten, schöner mit dem Fusse allein beim Treten des Brettes ausführen, und findet hauptsächlich bei den Oboe und Fagott genannten Spielen Anwendung.

Zu den sonst noch dem H. eigenen Hülfszügen sind zu rechnen die Fortezüge, Sourdine, Mélodie, Grand Jeu, Manual- und Pedalkoppel. Die Fortezüge, für jede Manualhälfte einer, heben hölzerne befilzte Decken, die zur Dämpfung des Tones über Schalllöchern liegen, in die Höhe, und erlauben somit dem Klange unbehinderte Fortpflanzung. Wenn man stets allen Registerzügen des H. über dem Manuale eine Stelle anweist, so hat man diesen zuweilen unterhalb vom Manuale einem Hebel, der mittelst des Knies behandelt wird, überwiesen. Sourdine, Dämpfer, ist ein in zweifacher Art construirter Hülfszug. Entweder bewirken hölzerne befilzte Decken die Dämpfung oder die Oeffnung einer besonderen Windkammer, aus der spärlicherer Windzufluss eine schwächere Tonbildung hervorruft. Statt der Benennung Sourdine findet man auch zuweilen Céleste. Mélodie ist ein erst ganz neuerdings eingeführtes Hülfsregister, das bewirkt, dass von *h* aufwärts nur der oberste der gleichzeitig gegriffenen Töne, also die Melodie, doppelt erklingt, während alle übrigen Töne, die Begleitung also, einfach gehört werden. Grand Jeu, grosses Spiel, so viel bedeutend wie volles Werk, ist ein Hülfszug, der die plötzliche Oeffnung aller Spiele bewirkt. Für gewöhnlich befindet derselbe sich oberhalb des Manuals angebracht, seltener als Knieregister. Bei H.'s mit zwei Manualen, die in neuester Zeit gar nicht mehr zu den Seltenheiten gehören, findet man auch den Hülfszug Manualkoppel angebracht, mittelst welches die Tasten des tiefer liegenden Hauptmanuals die des Obermanuals herabziehen. Ueber Einrichtung derselben, sowie die der Pedalkoppel, welche bezweckt, dass beim Niedertreten einer Pedaltaste zugleich die entsprechende Taste des Hauptmanuals herabgezogen wird, sehe man im Artikel Koppel das Nähere.

Noch als Hülfszug könnten wir den Perkussion genannten anführen. Dieser Zug stellt einen Mechanismus mit der Tastatur in Verbindung, der die schnellste und präciseste Tonangabe, selbst ein Staccato zu geben, ermöglicht. Der Mechanismus besteht aus Hämmerchen, die an die Zungen schlagen und diese augenblicklich in Vibration versetzen, welche Vibration durch den gleichzeitig hinzuströmenden Wind in Stetigkeit erhalten wird. Diese Mechanik

kann für jedes Spiel angefertigt werden. Gewöhnlich findet man sie jedoch nur bei vierspieligen einfach und bei sechs- und achtspieligen zweifach. Schliesslich sei noch des Prolongements erwähnt, das gewöhnlich noch Abarten mit der Nebenbezeichnung *doux* und *forte* mit sich führt. Diese Benennung führt eine Vorrichtung, welche bewirkt, dass ein angeschlagener Ton auch dann noch und zwar beliebig lange fortklingt, wenn selbst der Finger längst von der Taste entfernt ist. Regiert wird diese Vorrichtung durch zwei bis vier Kniehebel, von denen die innerhalb befindlichen von aussen nach innen und die äusseren umgekehrt gedrückt werden. Je nachdem diese Vorrichtung auf alle, wenigere oder ein Spiel wirkt, ist ihre Benennung, wie oben angedeutet, verschieden. Die Wirkungen, welche durch diese Vorrichtung erreicht werden, sind ähnlich denen, welche das von Zachariae erfundene Kunstpedal (s. d.) für Piano's hervorbringt, doch durch die dem H. eigene stete Tonfortbildung wirksamer als die jenes Pedals.

Wenden wir uns nun zur Beschreibung der eigentlichen Tonzeuger des H.'s, so können wir nur berichten, dass dies einzig messingene Zungen ohne Ansatzröhren sind, die durch Stösse strömender Luft in tönende Vibration versetzt werden. Die durch die Zungenvibration geregelten Luftstösse gegen die ruhige Luft jenseits der Zungen wirkend, sind die Quelle des starken, durch seine Schönheit so beliebt gewordenen H.tones. Die verschiedenartige Gestaltung der Zunge, besonders in Bezug auf ihre Dicke an dem zumeist schwingenden Ende, gestattet beinahe das ganze in der Kunst angewandte Tonreich mittelst kleiner Zungen zu geben. Ebenso führte die Entdeckung, dass Zungen durch mannigfache Formenänderung in den Dimensionen Register von ganz verschiedenem Klangcharakter gaben, bald zur Einführung der verschiedenen Spiele beim H. Die Namen und Bezeichnung dieser Spiele, welche man auch wohl klingende Register nennt: *Cor* 10^m; *Dolce* $2{,}5^m$; *Aeoline* 5^m; *Voix céleste* $2{,}5^m$; *Hautbois* $2{,}5^m$; *Fifre* $1{,}25^m$; *Clarinett* 5^m; *Flûte* $2{,}5^m$; *Cor anglais* $2{,}5^m$; *Bordun* 5^m; *Clairon* $1{,}25^m$; *Basson* $2{,}5^m$ und *Bombarde* 10^m zeugen für das, was die Fertiger zu erreichen strebten und welche Theile des Tonreiches durch die bezeichneten Spiele vertreten sind. Der Zugang der tonzeugenden Luft zu jedem Spiele wird durch einen über dem Manuale befindlichen Knopf, Zug, Register oder Manubrium genannt, bewirkt. Gezogen öffnet solcher Knopf durch Hebel die Windkammer des entsprechenden Spiels und bringt die Tastatur mit den die Zungenlochdeckel bewegenden Hebeln in Zusammenhang; abgestossen schliesst er die Windkammer und hebt die Verbindung des Regierwerkes dieses Spieles mit der Tastatur auf.

Noch mag hier über die klingenden Register des H.'s gesagt werden, dass keins der klingenden Register für den ganzen Manualumfang bestimmt ist, sondern immer nur für die Hälfte; bei den fünfoctavigen Instrumenten im Bass gewöhnlich von der Taste für *C* bis zum e^1, also 29 Töne, und im Discant oder Sopran von f^1 bis c^4, also 32 Klänge. Diese Halbirung jedes Spiels hat ihren Grund in einer gewissen Nothwendigkeit. Jedes einzelne Register ahmt nämlich die Klangfarbe desjenigen Instruments nach, dessen Namen es trägt. Nur für zwei Register der Neuzeit, ein Pedal- und ein Manualregister ausgenommen, finden wir Benennungen von Blasinstrumenten, weil Streichinstrumente sich wohl durch Pfeifen, nicht aber durch Zungen nachahmen lassen, wie die Orgel beweist. Kein Blasinstrument hat jedoch den Ambitus (s. d.) von fünf Octaven, keins reicht also für die ganze Manualausdehnung aus: deshalb muss stets ein das höhere Tonreich vertretendes Instrument von möglichst ähnlicher Klangfarbe die Tonreihe dort fortsetzen, wo die tiefere endet. Damit nun der Spieler die gleichfarbigen Tonreihen so schnell als möglich zu erkennen vermag, bezeichnet man die beiden sich ergänzenden Register gewöhnlich mit der gleichen Ziffer, welche unter dessen Eigennamen gesetzt wird. Wie wir gesehen haben, übertrifft die Registerzahl eines H.'s die einer kleinen Orgel weit; ebenso ist auch der Tonumfang desselben schon grösser als der einer

solchen, und beide Vorzüge des H.'s scheinen noch nicht ganz abgeschlossene Entwickelungszustände desselben zu sein. Dass dies, besonders das den Tonumfang Betreffende, wirklich der Fall ist, wird Jedem einleuchten, wenn er beachtet, dass, obgleich das Manual ungefähr nur fünf Octaven zeigt, durch die Verwerthung der verschieden hohen Zungenreihen (10^m, 5^m und $1{,}25^m$) jedoch der Ambitus sich bis auf sieben Octaven stellt, welcher Umfang nur von den grössten Orgeln übertroffen wird. Wir sehen hieraus, dass das H. bis heute noch nicht bis an den Höhepunkt seiner Entwickelung gelangt ist, wohin jedoch das noch immer wachsende Interesse für dasselbe zu treiben scheint. Wir finden das H. nicht allein zur Gesangbegleitung gern gesehen, sondern besonders wird dasselbe schön gefunden, wenn es, schwach und entsprechend registrirt, mit Violine oder Flöte zusammenspielt. Selbst mit einem Clavier gemeinsam bietet dasselbe überraschende Wirkungen. Am meisten jedoch, selbst in ganzer Kraft, kann es sich im Zusammenspiel mit einem Streichquartett oder kleinen Orchester entfalten, wo es dann als Surrogat für die Blasinstrumente eintritt. B.

Harmonisiren heisst, eine Melodie mit einer harmonischen Begleitung versehen.

Harmonisirung ist die harmonische Begleitung einer Melodie (s. Harmonie).

Harmonius, Sohn des berühmten Ketzers Bardesanes, lebte im 2. Jahrhundert n. Chr. und schuf viele Melodien zu geistlichen Liedern. Um die Lehre seines Vaters zu verbreiten, setzte er zu dessen Oden und Gesängen Melodien, die sehr gefielen und ihm viele Anhänger zuführten. Um die schönen Gesänge zu erhalten, suchte Ephaem dieselben der rechtgläubigen Kirche zuzuwenden, indem er zu denselben neue Texte dichtete und befahl, diese von der Gemeine singen zu lassen. †

Harmonometer (aus dem Griech.), d. i. Harmoniemesser, nennt man jedes akustische Instrument oder mechanische Werkzeug, durch welches das mathematische Verhältniss der Töne zu einander (die Summe der Schwingungen des tonerregenden oder tönenden Körpers) ermittelt und festgestellt werden kann. Die Schwingungen, die sich zu einem musikalisch verwendbaren Tone gestalten, gehen nämlich viel zu schnell vorüber, als dass sie das Auge zählen, das Ohr mathematisch unterscheiden könnte. Das älteste zuverlässige Hülfsmittel, diesen Mangel aufzuheben und die Schallwellen zu berechnen, war das Monochord (s. d.). Die neueren und neuesten besseren Instrumente dieser Art findet man in dem Artikel Akustik angeführt.

Harnisch, Johann Jacob, ein deutscher Kirchencomponist aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, welcher seiner Zeit in gutem Ruf gestanden haben muss, von dessen äusserem Leben Näheres aber bis jetzt nicht ermittelt ist. Mehrere Motetten, Psalme, Concerte für vier bis sechs Stimmen von ihm, zusammen mit Compositionen anderer Zeitgenossen, erschienen unter dem Titel »*Calliope mixta*« (Worms, 1652).

Harnisch, Otto Siegfried, gelehrter deutscher Tonkünstler, war um 1588 Cantor am Domstift St. Blasius zu Braunschweig, dann von 1603 bis 1621 Cantor am Pädagogium zu Göttingen und endlich Kapellmeister zu Celle, als welcher er um 1630 starb. Von seinen zahlreichen, aus Kirchenmusiken, geistlichen und weltlichen Liedern bestehenden Compositionen ist eine Anzahl erhalten geblieben, so die lange beliebt gewesenen »Neuen lustigen deutschen Liedlein« (Helmstädt, 1588 und 1591; Hamburg, 1591 und 1651; Nürnberg, 1604). Als das bedeutendste seiner theoretischen Werke gilt die »*Artis musicae delineatio*« (Frankfurt, 1608).

Harold, Organist und Kirchencomponist zu Wien, lebte ums Jahr 1796, wie die damaligen Wiener Jahrbücher der Tonkunst anführen. Er wird besonders seiner vorzüglichen Fugen wegen gerühmt. — Ein anderer Musiker H., der als tüchtiger Claviermeister geachtet war, lebte gleichzeitig in Wien als Messner im neuen Schottenfelde. †

Harpa (latein.), Arpa (ital.), Harpe (französ.) oder Harp (engl.), der fremdländische Name für Harfe (s. d.).

Harpe, la, französischer Musikschriftsteller zu Paris, ist der Verfasser einer Schrift über Gluck's Oper »Iphigenia in Aulis«. — Eine englische Sängerin in London, Miss H., wird um 1784 von Burney u. A. auszeichnend erwähnt.

Harpeggiatur, Harpeggio, Harpeggiren, corrumpirte deutsche Formen für Arpeggiatur, Arpeggio, Arpeggiren (s. Arpeggio).

Harper, Thomas, vorzüglicher englischer Trompetenvirtuose, geboren 1788 zu Worcester, kam in einem Alter von zehn Jahren nach London und studirte dort unter Elvey's Anleitung Musik. Eine lange Zeit fungirte er nach erfolgter praktischer Ausbildung als Hornist und Trompeter bei einem englischen Regimente, sodann bei mehreren kleinen Theatern, bis er endlich in die seiner Künstlerschaft entsprechendere Stelle im Orchester des Drurylane-Theaters, der italienischen Oper und der Philharmonischen Concerte kam, von welcher aus sein Ruf sich weithin verbreitete. Er starb am 20. Jan. 1853 zu London. Auch seine Söhne zeichneten sich als Musiker vortheilhaft aus: Thomas H. als Virtuose auf dem Instrumente seines Vaters und Charles H. auf dem Horne, während Edmund H., welcher sich als Musiklehrer in Irland niederliess, ein trefflicher Pianist war und auch Einiges componirt hat.

Harpichord, identisch mit Arpichord (s. d.).

Harpinella (latein.) oder Arpinella (ital.) ist der Name einer kleinen Harfenart in Lyraform, die den Schallkasten zwischen zwei Saitenparthien aufwärts gestellt führt. Sie ist somit der Spitzharfe (s. d.) ähnlich und von dieser nur durch die äussere mehr romantische Form unterschieden. Wie jene hat auch die H. die Basssaiten auf der linken und die Discantsaiten auf der rechten Seite des Schallkastens, wenn das Instrument von dem Spieler behandelt wird, und werden diese Saitenparthien jede mit der ihr zugewandten Hand gerissen. Im Basse bietet diese Harfenart die diatonischen Klänge von C bis a^1, und im Discant die Töne von c^1 bis g^3. Sechs Töne, die von c^1 bis a^1, befinden sich somit doppelt im Bezuge der H., nämlich auf jeder Seite des Schallkastens einmal, und diese werden von dem Spieler, so gilt die Regel, stets dort, wo sie ihm am bequemsten greifbar sind, erzeugt. Die Stimmung der H. ist in *Es-dur* und führt dieselbe, um auch in andere Tonarten moduliren zu können, sieben Winkel (s. d. oder s. Harfe). Dies zum Gebrauche in unserer Kunst wohlausgestattete Tonwerkzeug ist in neuerer Zeit in Concerten gar nicht mehr anzutreffen, und selbst aus dem Privatgebrauch scheint es auch schon gänzlich entschwunden zu sein, obgleich es zu Kammermusiken und zur Begleitung des Gesanges sich vorzüglich eignen soll. Da die H. nur $0{,}75^m$ hoch und höchstens $0{,}4^m$ breit gebaut wird, leicht tragbar ist und im Preise sich viel billiger als die Harfe stellt, so ist diese Erscheinung wohl weniger durch die Instrumentseigenthümlichkeiten erklärbar, als durch die menschliche Schwäche, dem beliebtesten Instrumente sich womöglich ganz zuzuwenden. 0.

Harpsichord oder Harpsicord, sonst Harpsicon (engl.) ist der in Grossbritannien gebräuchliche allgemeine Name für Clavier oder Flügel.

Harrer, Gottlob, deutscher Contrapunktist und Kirchencomponist, hatte seine gelehrten musikalischen Studien in Italien gemacht und wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Musikdirektor in Leipzig angestellt. Als sich Friedrich der Grosse 1745 in Leipzig vorübergehend aufhielt, zeichnete er H. durch Aufmerksamkeiten aus und liess sich von ihm täglich auf dem Flügel accompagniren. Auf einem Badebesuche starb H. 1764 zu Karlsbad. Gedruckt ist von seinen Werken das Wenigste. Jedoch kennt man von ihm viele Kirchensachen (Oratorien: »Der Tod Abel's«, »*Gioas rè di Giuda*«, drei Passions-Oratorien), ferner Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Flötenduos, Claviersonaten u. s. w. Ausserdem hinterliess er auch eine theoretische Schrift, betitelt: »*Specimen contrapuncti in octava etiam in decima convertibilis.*«

Harriers-Wippern, Louise, s. Wippern.

Harries, Heinrich, Dichter, Musikschriftsteller und Componist, geboren 1762 zu Flensburg, starb als Pastor zu Brügge in Holstein am 28. Septbr. 1802. Einige seiner Gedichte setzte Hanke (s. d.) in Musik. Von seinen Schriften sind musikalisch bemerkenswerth: »Ueber Musik, ihre Wirkung und Anwendung« und ein Aufsatz im Flensburger Wochenblatt für Jedermann (1793, S. 85 ff.). Die von H. noch bekannten Compositionen sind »Der Mai«, ein Hirtengesang von Rammler (Altona, 1793), und »Melodien zu mehreren Liedern von Matthison«, nur als Manuscript verbreitet. Mehr über H. ist in Meusel's gelehrt. Deutschland zu finden. †

Harrington, Name mehrerer englischer Künstler und Gelehrten, die sich auf musikalischem Gebiete hervorgethan haben. Ein gewisser H., dessen Vorname unbekannt und der in Sicilien geboren war, glänzte in den Jahren 1793 und 1794 zu London als vorzüglicher Oboebläser in den dortigen grossen Salomon'schen Concerten. Er war ein Schüler Lebrun's und suchte stets darin eine hohe Ehre, hervorzuheben, dass er seine ganze Kunstbildung Deutschland zu verdanken habe. — John H. hiess ein Schüler von Tallis, der ums J. 1514 in Diensten des Königs Heinrich VIII. von England stand. Seine Hymne »*The Blacke Sauntus, or Monkes Hymn to Saunte Satane*,« ein *Canon in subdiatesseron et diapason a* 3, den Hawkins in seiner *Hist. of Music* Vol. V p. 437 mittheilt, pflegte der König selbst gern zu singen. — Ein Dr. John H. of Bath, Herausgeber der *Nugae antiquae*, hat in diesem Werke sich als einen vorzüglichen Musikkenner legitimirt, indem er in demselben einen 1696 an Isaak Newton gerichteten Brief abdruckt, der die 47. Proportion im ersten Buche des Euclides, von den Con- und Dissonanzen handelnd, auf eine neue und leichtere Art erklärt. Hawkins giebt in seiner *Hist. of Music* Vol. III p. 141 ff. diesen Brief ganz wieder. Nach Burney's Mittheilung soll H. auch der Componist mehrerer Catches gewesen sein. — Endlich ist noch ein H. zu nennen, der ums J. 1800 zu London als Instrumentalist wirkte; von demselben sind nur drei Theile englischer Gesänge, bei Broderip erschienen, bekannt geworden. †

Harris, Name einer Familie berühmter englischer Orgelbauer, deren Stammvater, dessen Vorname nicht bekannt ist, um 1650 aus Frankreich einwanderte und die mit der berühmten Orgelbauerfamilie Smith zu Ende des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts in ihrer Kunst in England um den Preis rang. Vorzüglich that sich der Sohn des Stammvaters, Renatus H., gestorben 1724 oder 1725, hervor, der sich in seinem Alter nach Bristol zurückgezogen und sein Geschäft seinem Sohn John H. übergeben hatte, der den alten Familienruhm aufrecht erhielt. Vgl. Hawkins, *Hist. of Music* Vol. IV p. 353 bis 356. †

Harris, Augustus, englischer musikalischer Schriftsteller, geboren am 12. Juni 1826 in Neapel, trat schon früh erfolgreich als Schauspieler in Italien und England auf und machte sich als dramaturgischer Schriftsteller, der die Feder mit Leichtigkeit führte, vortheilhaft bemerkbar. Diesem Umstande und seinen musikalischen Kenntnissen verdankte er es, dass er schon 1846 als Chef-Regisseur der königl. italienischen Oper am Coventgarden-Theater zu London angestellt wurde, in welcher Eigenschaft er zahlreiche französische Operntextbücher aus dem Französischen für die italienische Bühne übersetzte. Seiner Erfahrung und Geschicklichkeit in allen Theaterangelegenheiten wegen hoch geachtet, starb er in Folge einer innerlichen Entzündung am 19. April 1873 zu London.

Harris, Jacob, englischer Gelehrter, geboren 1709 zu Salisbury, hat u. A. eine die Musik betreffende Abhandlung geschrieben, die auch eine deutsche Uebersetzung (Halle, 1780) erlebte. Der deutsche Titel dieser Schrift ist: »Abhandlung über Kunst, Musik, Dichtkunst und Glückseligkeit.« H. selbst starb am 21. Decbr. 1780 in Salisbury als Secretair der Königin. †

Harris, Joseph, englischer Kirchencomponist, der als Nachahmer des Händel'schen Styls erscheint, war anfangs Organist in Birmingham, zuletzt in Liverpool, wo er 1814 starb.

Harris, Joseph Johann, englischer Kirchencomponist, war als Organist in Southwark angestellt und veröffentlichte: »*A selection of psalms and hymn-tunes, adapted to the psalms and hymnes used in the church of St. Olaf, Southwark*« (London, 1827).

Harris, Joseph Macdonald, fruchtbarer und beliebter englischer Componist, lebte zu Anfange des 19. Jahrhunderts als geschätzter Pianoforte- und Gesanglehrer zu London.

Harrison, John, englischer Mathematiker, der Erfinder der Seeuhren, stellte auch zuerst eine, wenn auch nur kurze mathematische Berechnung der Tonverhältnisse, vermittelst eines von ihm erfundenen Monochords auf. Geboren 1693 zu Foulby in der Grafschaft York, lernte er bei seinem Vater als Zimmermann, liess sich aber schon 1726, wo er einen neuen Pendel erfand, durch sein mechanisches Genie auf wissenschaftliche Bahnen führen. Er starb am 24. März 1776.

Harrison, Robert, berühmter englischer Concertsänger, geboren um 1760 zu London, glänzte von 1784 bis 1793 in den Concerten London's, besonders in den Salomon'schen als ausgezeichneter Tenor. Auch als Gesangscomponist hat er sich in seiner Zeit einigermassen bekannt gemacht. Er starb im J. 1812. — Ein ebenfalls vorzüglicher Tenor neuester Zeit, William H., starb am 11. Novbr. 1868 zu London.

Harrys, Georg, deutscher Schriftsteller, geboren 1781 zu Hannover, war der Begleiter und Geschäftsführer Paganini's auf dessen Kunstreisen durch Deutschland und gab endlich ein darauf bezügliches Reisebuch heraus, welches den Titel führte: »Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Concerten.«

Harsch, Graf von, deutscher Musikliebhaber, der um 1785 als kaiserl. österreichischer Feldzeugmeister starb, war ein leidenschaftlicher Flötenspieler und Beförderer der Musik. Auf seinen Gütern wie in Wien hielt er Abends von 6 bis 9 Uhr täglich Vocal- und Instrumentalconcerte ab, die seine 24 Mann starke Hauskapelle ausführte und zu denen jeder fremde Virtuose geladen wurde. †

Harsley, William, englischer Kirchencomponist, geboren am 15. Novbr. 1774 in London, erwuchs unter einem höchst nothdürftigen Schulunterrichte, sodass er erst etwa 1790 dazu kam, Musik treiben zu können. Aber erst noch sieben Jahre später gelang es ihm zu ernsteren und tieferen Studien in dieser Kunst vordringen zu können und zwar mit solchem Erfolge, dass er schon 1800 zu Oxford Baccalaureus der Musik wurde. Von da an veröffentlichte er Motetten, Kanons und Glees seiner Composition und machte sich auch als Orgelspieler so vortheilhaft bekannt, dass er 1803 die Stelle eines Organisten an der Waisenkapelle erhielt, welche er aber 1812 mit derjenigen an der Belgrave-Kapelle vertauschte.

Harson, Johann Samuel, vortrefflicher deutscher Orgelspieler und ein vielseitig wissenschaftlich gebildeter Künstler, starb im März 1792 in noch jungen Jahren als Organist an der Marienkirche zu Berlin, welches Amt er seit 1780 inne gehabt hatte. Er galt für einen der besten Schüler Kirnberger's, der, wie der Necrolog in der Berliner musikalischen Zeitung sagt, in Rücksicht auf den Fundamentalbass im Choral, der Erfindung eigener Fugen und Execution der Seb. Bach'schen Werke auf der Orgel seines Gleichen suchte. — In Kühnau's Choralbuche findet sich von H.'s Composition der Choral No. 68: »Gott ist mein Lied.«

Hart ist zunächst gebräuchlich als Uebersetzung für *Dur* (s. d.). Dann aber bezeichnet es in Musikstücken auch »den Mangel an ästhetischer Vollkommenheit.« »Im letzten Falle versteht man unter h. das Gegentheil von

dem Sanften und Fliessenden. Ein Tonstück äussert Härte, wenn die Melodie durch übermässige oder andere unsangbare Intervallen fortschreitet, wenn die Modulation zu plötzlich in entfernte Tonarten tritt, wenn die Folge der einzelnen melodischen Theile erzwungen ist, wenn die Accorde in keiner guten Verbindung unter einander stehen etc.« (H. Ch. Koch, »Musik. Lexicon«). Fasst man den Begriff h. so weit, so bezeichnet er in verschiedenen Epochen sehr Verschiedenes. Was ehemals als »allzu hart« geradezu verboten war, daran nehmen heutzutage nur noch die pedantischsten Alterthümler Anstoss; dagegen erklärt vielleicht mancher nur an moderne Musik gewöhnte Hörer — eben so einseitig — die harmonischen Fortschreitungen eines Palestrina oder Orlandus Lassus für »hart«. So findet man bei A. Gathy (»Musik. Conversations-Lexicon«) folgende Behauptung, die heute gewiss ziemlich sonderbar klingt. Der Tonsetzer wird zur Anwendung von Härten gelangen, »wenn er im Ausdrucke der Empfindung des Guten zu viel thut, was dann nicht selten mit dem Schwülstigen zusammenfällt, wie es z. B. zuweilen in Fr. Schubert's Compositionen der Fall ist.« — In diesem weiten Sinne kann von einem Verbote melodischer, harmonischer und modulatorischer Härten (s. d.) um so weniger die Rede sein, als einmal die musikalischen Ausdrucksmittel nicht immer zu allen Zeiten für dieselben Zwecke dieselben bleiben können, als dann die Art des Ausdruckes ebenso wie der Grad der Empfindung bei verschiedenen Componisten verschiedenartig sein kann, als ferner die verschiedenartige Ausführung derselben Stelle und verschiedene andere Bedingungen dieselbe Wendung bald mehr bald minder hart erscheinen lassen, und als endlich das Harte selbst, den Begriff so allgemein gefasst, mit Recht am rechten Orte als Ausdrucksmittel verwerthet werden darf. Zu meiden sind nur Härten, die entweder durch logisch unrichtige melodische, harmonische und modulatorische Fortschreitungen entstehen, oder aber hervorgebracht werden durch Anwendung von herben melodischen, harmonischen und modulatorischen Wendungen an Stellen, an denen diese Wendungen gänzlich unmotivirt erscheinen müssen. O. T.

Hart, James, englischer Tonkünstler, der im Anfange des 18. Jahrhunderts zu London in Diensten der königlichen und Marienkapelle wirkte. — Sein Sohn, Philipp H., geboren um 1670, war Organist an der Andreas- und Michaels-Kirche in London und starb 1750 in hohem Alter. Er huldigte durchaus dem alten Musikstyle und hatte somit anfangs eine ausgebreitete Anhängerschaft, die sich jedoch mit jedem Jahre verringerte. Von seinen Compositionen sind nur zwei, soviel bekannt, besonders gedruckt worden: eine Sammlung von Fugen für die Orgel und 1728 das Morgenlied aus Milton's verlornem Paradiese, beide zu London. Andere Arbeiten von ihm befinden sich in einigen Kirchenmusik-Sammlungen damaliger Zeit. †

Hart, Joseph, trefflicher englischer Pianist und Orgelspieler, geboren 1794 zu London, wurde als Chorknabe in die St. Paulskirche gebracht und erhielt dort Musikunterricht bei Sale. Erst zehn Jahre alt, vermochte er schon dem Organisten Atwood Adjunctendienste zu leisten und vervollkommnete sich später immer mehr im Orgelspiel bei Wesley und Cook, im Clavierspiel bei J. B. Cramer. Nachdem er an mehreren Orten der Grafschaft Essex und Middlessex als Organist fungirt hatte, kehrte er 1815 nach London zurück und beschränkte sich vorläufig auf Ertheilung von Musikunterricht. Dann wurde er Chordirektor bei der englischen Oper und schrieb als solcher eine Oper »Der Vampyr« und mehrere Farcen. Er hat auch einen »Abriss der Harmonie- und Compositionslehre« (London, 1825) veröffentlicht.

Hartig, ein kunstliebendes und kunstpflegendes Grafengeschlecht zu Prag, das in dieser Eigenschaft schon 1715 hervortritt. Der damalige Graf war, wie Stölzel und Quantz bestätigen, ein vorzüglicher Clavierspieler und sammelte von weit und breit her die neuesten Compositionen, welche er dann mit einem ausgewählten Orchester aufführen liess. — In derselben Art, als Pianisten und Förderer der Tonkunst zeichneten sich um 1796 daselbst die Grafen Franz

und Ludwig H. aus, von denen der erstere auch Recitative und Arien, sowie Duette componirt hat.

Hartig, Franz Christian, deutscher Tonkünstler und Tenorsänger, geboren am 31. Jan. 1750 zu Heldenberg in der Wetterau, erhielt seine wissenschaftliche Ausbildung, mit der auch Musik verbunden war, im Kloster zu Helmstadt, aus welchem er zu einem fünfjährigen Cursus nach dem Seminar zu Mannheim abging. Er war hierauf zwei Jahre lang Musikdirektor in Oppenheim und kam dann nach Mainz, wo ihn der Theaterdirektor Marchand überredete, Bühnensänger zu werden. Als solcher ersang sich H. in Mannheim die Gunst des Kurfürsten Karl Theodor, der 1771 seine schöne Tenorstimme bei Raff weiter ausbilden liess. Als kurfürstl. Hofsänger und erster Tenorist der italienischen Oper siedelte H. mit seinem Souverän von Mannheim nach München über und war daselbst bis zum Tode Karl Theodor's, 1799, thätig, worauf er sich nach Mainz zurückzog, wo er 1812 noch lebte. — Auch seine Tochter, Johanna H., nachherige Madame Koch, geboren am 14. März 1779 zu München, war eine treffliche Sängerin, die schon 1794 in München debütirte, vier Jahre hindurch in Stuttgart sang und 1799 in Mannheim engagirt war, wo sie den Schauspieler Karl Koch heirathete und bald darnach der Bühne gänzlich entsagte.

Hartkäs, Friedrich Wilhelm, Organist und Componist, geboren am 10. März 1805 zu Bennungen in Thüringen, wo sein Vater Organist war, bezog das Lyceum in Frankenhausen und nahm daselbst beim Organisten Weissenborn musikalischen Unterricht. Von seinem 21. Jahre an besuchte er das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin und vervollkommnete sich zugleich bei Kelz im Violoncellospiel. Hierauf fungirte er als Gesanglehrer an verschiedenen Schulen Berlins und wurde 1835 Organist an der Pauls- und 1839 an der Elisabethkirche. Verschiedene Compositionen für Schul- und Kirchenchöre, sowie für Orgel bezeichnen seine noch jetzt fortwährende Thätigkeit.

Hartknoch, Karl Eduard, Clavierspieler und Componist, geboren um 1775 zu Riga, war ein Clavierschüler Hummel's in Weimar und lebte als geschätzter Musiklehrer in St. Petersburg, dann in Moskau. In letzterer Stadt starb er im J. 1834. Von seiner Composition sind Nocturnes, Walzer und Variationen für Pianoforte im Druck erschienen.

Hartmann von Aue, einer der talentvollsten, gelehrtesten und ausgezeichnetsten deutschen Minnesänger, stammt wahrscheinlich aus dem Geschlechte der Herren von Wesperspül, einem Schlosse in Thurgau, welches dem Kloster Reichenau im Bodensee dienstpflichtig war und das noch jetzt im Munde des Volkes schlechtweg die »Aue« genannt wird. H. selbst sagt von sich, dass er »Dienstmann war zu Aue«. Geboren war H. in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts und hat seine gelehrte Bildung wahrscheinlich im Kloster Reichenau erhalten. Nachdem er seinen Lehnsherrn verloren, dessen Tod er in seinen Gesängen mehrfach beklagt, scheint er sich in Franken aufgehalten zu haben, von wo er, auf das Aufgebot Kaiser Heinrich's VI. hin, 1195 ins heilige Land zog. Von dort zurückgekehrt, wird er von Wolfram von Eschenbach im »Parcïval«, also nach 1204, als ein noch lebender Dichter bezeichnet. Er scheint in der That erst zwischen 1210 und 1220 gestorben zu sein. Wir besitzen von H. nächst zarten, anmuthigen Minne- und Kreuzliedern zwei Büchlein oder Briefe und vier grössere erzählende Gedichte. Die Formvollendung, mannigfaltige Gestaltung, reiche wohllautende Sprache und vollklingenden Reime hat er mit anderen berühmtesten Dichtern aus der Blüthezeit der höfischen Poesie zwar gemein, aber an Kernhaftigkeit der Gesinnung und Objectivität der Auffassung überragt er sie alle, ebenso wie er dadurch ausgezeichnet ist, dass er sich von der gesuchten Empfindelei der übrigen Minnesänger frei erhalten hat und in seinen Poesien das phantastische Element beinahe ganz zurückdrängt.

Hartmann, Christian Karl, einer der vorzüglichsten deutschen Flötenvirtuosen des 18. Jahrhunderts, geboren um 1750 zu Altenburg, glänzte auf

seinem Instrumente in seiner Heimath und auf Kunstreisen, so 1786 in Hamburg und später in Russland, wo er eine Stelle als Musikdirektor annahm. Im J. 1790 war er in Erlangen, von wo aus er nach Paris ging. Auch dort gefeiert, wurde er im J. III der Republik zum Professor am Conservatorium ernannt und bekleidete daneben bis zu seinem Tode, um 1804, die Stellung als Flötist im Orchester der Grossen Oper. Als Componist hat er sich durch Concerte, Duos, Variationen und Fantasien für Flöte bekannt gemacht. — Sein Zeitgenosse und thüringer Landsmann, Christoph Heinrich H., geboren um 1750 zu Rudisleben bei Arnstadt, componirte Clavier- und Duo-Sonaten, Uebungsstücke, Lieder, sowie eine zweiaktige Oper, »Das Zauberschloss«, und starb als Organist zu Eimbeck um 1826.

Hartmann, Franz, tüchtiger deutscher Violinist und Componist für sein Instrument, geboren 1807 zu Coblenz, zeichnete sich als Virtuose auf Kunstreisen und auf den Rheinischen Musikfesten vielfach aus und wurde Concertmeister des Theater- und Concertorchesters in Köln, als welcher er im J. 1857 starb.

Hartmann, Friedrich, vortrefflicher deutscher Vocalcomponist und Dirigent, geboren um 1805 im Reussischen, war lange Jahre hindurch Musikdirektor des durch seine Kunstleistungen weithin berühmten Männergesangvereines zu Neuss am Rhein und componirte in dieser Eigenschaft zahlreiche Kirchenmusikwerke und Chorgesänge. — Sein geist- und talentvoller Sohn, Ludwig H., zählt zu den besten musikalischen Feuilletonisten Norddeutschlands und zu den feurigsten Vorkämpfern der durch Liszt und Wagner angebahnten neuesten Richtung in der Musik. Geboren 1836 zu Neuss, erhielt er von seinem Vater seine erste musikalische Erziehung im Clavierspiel und der Harmonielehre und bildete sich in Leipzig allseitig aus, in künstlerischer Beziehung am dortigen Conservatorium, wo Moscheles und Hauptmann in der Praxis und Theorie der Tonkunst seine Hauptlehrer waren. Durch das Studium Wagner'scher Musik, dem er sich privatim hingab, entflammt, begab er sich an den Musenhof Franz Liszt's in Weimar, zu dessen Coryphäen er in den Jahren 1856 und 1857 zählte. Von Liszt selbst pianistisch bis zur Vollkommenheit ausgebildet, trat er 1859 zu Dresden in einem Concerte der Schröder-Devrient mit grossem Erfolge auf. Er fixirte sich hierauf in der sächsischen Hauptstadt und entfaltete eine rege Thätigkeit als Pianist, Componist und Musikschriftsteller in der in Weimar angenommenen Richtung, der er in Dresden unermüdlich Bahn zu brechen suchte. Einestheils ermuntert, anderentheils bitter bekämpft, nahm er bald eine exclusive, aber geachtete unabhängige Stellung ein, die er noch gegenwärtig mit Umsicht behauptet. Durch den Verkehr mit der Schröder-Devrient angeregt, schrieb und veröffentlichte er eine Reihe von Liederheften, ausserdem aber auch Claviercompositionen, welche sich weithin bekannt machten, und denen zum Mindesten distinguirte Erfindung und geistreiche Reflexion nachzurühmen ist; im Manuscript vollendete er eine Oper, »König Helge«, deren Textbuch er ebenfalls selbst verfasst hatte. Als Kritiker und langjähriger Redacteur des Feuilletons der Constitutionellen Zeitung hat er sein Ansehen im lokalen Umkreise gesichert, als geschätzter Mitarbeiter an Fachzeitschriften (»Tonhalle«, »Musikal. Wochenblatt« u. s. w.) aber durch seine schlagenden, gedankenreichen Aufsätze auch nach auswärts einen schriftstellerischen Namen von bestem Klange sich erworben.

Hartmann, Heinrich, deutscher Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wurde 1608 Cantor zu Coburg und starb daselbst 1616. Man kennt von ihm: »*Confortativae sacrae symphoniacae*« für 5, 6, 8 und mehr Stimmen (Coburg, 1612) und einen zweiten Theil hierzu (Erfurt, 1617). †

Hartmann, Heinrich August Ferdinand, deutscher Tonkünstler, geboren um 1770 zu Hamburg, liess sich als Violinist in Russland nieder und war um 1800 Musikdirektor am französischen Theater zu St. Petersburg. Er schrieb Solostücke für Violine.

Hartmann, Johann, geschickter deutscher Violinist und Componist, geboren um 1735 in Schlesien, war 1754 Violinist in der fürstbischöfl. Kapelle zu Breslau und um 1760 Concertmeister am Hofe zu Rudolstadt. Von dort aus trat er in die Dienste des Herzogs von Ploen und kam mit seinem Souverän 1768 nach Kopenhagen, wo er ausserordentlich zahlreiche Werke für die Kirche und das Theater schrieb, die in der dänischen Musikerwelt eines ausgezeichneten Rufes sich erfreuten, beim Brande des Schlosses Christiansborg aber sämmtlich verloren gingen. Die Oper H.'s, »Balder's Död« (Baldur's Tod), nannte man im grossen Style, an Gluck mahnend, geschrieben und in einer anderen, »Der Fischer« betitelt, kam zuerst das bald darauf in den Volksmund übergegangene und dänischer Nationalgesang gewordene Lied »Kong Christian stod ved hojen Mast« (Held Christian stand am hohen Mast) vor. H. war ein Anhänger der alten Richtung in der Musik, die er bis Gluck und Händel ausdehnte, wollte aber selbst Haydn und Mozart nicht mehr gelten lassen. Er starb im J. 1791 zu Kopenhagen. —

Sein Sohn August Wilhelm H., geboren um 1775 zu Kopenhagen, erhielt seine Ausbildung im Violinspiel vom Vater, trieb aber auch eifrig Clavier- und Orgelspiel, so dass er, nachdem er schon früh in die königl. Kapelle getreten war, um 1800 bereits auch Organist an der Garnisonkirche zu Kopenhagen wurde, welches Amt er hochbetagt noch im J. 1850 inne hatte. Er hatte ein nicht geringes Compositionstalent, hielt aber seine Tonschöpfungen streng und bescheiden zurück. Aus seiner Ehe mit Christiane Wittendorf, einer Tochter des Organisten in Fredensborg, entsprang am 14. Mai 1805 Johann Peter Emil H., welcher gegenwärtig zu den gefeiertsten Musikern und Componisten Dänemarks zählt. Dieser zeigte früh schon grosse Lust zur Musik und lernte beim Vater Clavier- und Violinspiel. Sein höchster Wunsch war, es einmal bis zum Kapellmusiker zu bringen, allein der verständige Vater, welcher wusste, dass dies gerade kein Glück war, hielt ihn zum Studiren an. Weyse hörte den jungen H. auf Clavier und Orgel phantasiren, sah seine Compositionen und setzte es durch, dass derselbe sich mehr wie vorher mit der Tonkunst beschäftigen durfte. Nun hatte H. auf einmal einen treuen und tief erfahrenen Freund, dem er jeden seiner Compositionsversuche zeigte und von dem er die besten Lehren und Rathschläge empfing. Um jene Zeit kam eine ganz neue Strömung in die dänische Musikwelt, indem der treffliche Gesanglehrer Siboni die italienischen Tonschöpfungen, welche so schön und einschmeichelnd für die Menschenstimme liegen, in Kopenhagen einführte und zur Geltung brachte. Dieser musikalische Geschmack war gänzlich gegen Weyse's Natur und Anschauungen und fand in ihm einen erbitterten Gegner. H., sein begabtester Schüler, musste die Ansichten des Musikveteranen durch Wort und Schrift unterstützen und that es freudig und gern. Gleichzeitig bestand er 1827 und 1828 die juridischen Examina mit höchster Auszeichnung. Einestheils trat H. nun in den Staatsdienst, anderentheils unterstützte er den Vater in seiner Organistenstellung an der Garnisonkirche und wurde zugleich auch Lehrer an dem Conservatorium der Musik zu Kopenhagen, dessen Direktor Siboni war. Die beiden Gegner lernten sich so kennen, schätzen und schlossen sich aufrichtig aneinander an, was nicht verhinderte, dass H. Weyse's musikgelehrten Rathschlägen und Winken nach wie vor folgte.

H. entfaltete, nachdem seine äussere Stellung gesichert war, eine Aufsehen machende Thätigkeit als Componist, indem er mit immer fruchtbarem Schöpfervermögen aus der Tiefe seiner reichen und musiktheoretisch gefestigten Phantasie zahlreiche Schätze hervorförderte, die zwar von sehr ungleichem Werthe sind, aber doch mehr oder weniger das ächte Gepräge der Schönheit und des hohen Talentes aufweisen. Was zunächst seine Bethätigung auf musikalisch-dramatischem Gebiete betrifft, so ist H. von den dänischen Componisten vielleicht derjenige, welcher die meisten Bedingungen in sich vereinigt, um eine wirkungsvolle und lebenskräftige dramatische Musik zu schaffen, was ja doch

immer als die höchste Aufgabe der Kunst angesehen wird. Dass dies nur innerhalb verhältnissmässig enger Grenzen geschehen, ist lediglich dem ganzen Entwickelungsgange und der Geschmacksrichtung der modernen, auf das Realistische gerichteten Zeit zuzuschreiben. Der Drang und die Fähigkeit der Componisten, wirklich dramatische Musik zu schreiben, muss unter diesen Umständen von dem Theater in den Concertsaal und zur Cantate gedrängt werden, die durch die dem ersten Drittheil des 19. Jahrhunderts noch unbekannten Musik- und Gesangvereine fürsorglich gepflegt wird. Haben sich doch diese künstlerischen Kräfte bereits auch einen bedeutenden Theil von dem Stoffe angeeignet, der früher ausschliesslich dem Theater zufiel, so dass die Concertsäle in Wirklichkeit Zufluchtsstätten für einen grossen Theil der älteren dramatischen Musik sind, welche ihr Heimathsrecht auf der Bühne eingebüsst haben. Der Grund, dass H. als vorzüglich beanlagter dramatischer Componist im besten Sinne des Wortes nicht eine grosse Reihe von Musikdramen geschaffen hat, muss in dem Mangel an entsprechenden Stoffen, ein Mangel, der allenthalben besteht, gesucht werden. Seine erste vieraktige Zauberoper »Ravnen« oder »Broderpröven« (Der Rabe oder die Bruderprobe), Text von H. C. Andersen, wurde zuerst am 29. Octbr. 1832 in Kopenhagen aufgeführt und noch 1865 gegeben. Aber nur die Musik war es, welche die wärmste Anerkennung, besonders von Seiten der Kenner fand. Es folgte am 23. April 1835 die Oper »Die Corsaren«, Text von H. Hertz, die binnen Jahresfrist vom Repertoire wieder verschwand, und am 12. Mai 1846 das dramatische Singspiel »Liden Kirsten« (Die kleine Christine) mit Text von H. C. Andersen, eines der anmuthigsten Werke national-dänischer Musik. Der warme, sinnige Volkston ist darin mit grosser Genialität getroffen und durchgeführt; Natürlichkeit und ausdrucksvolle dramatische Charakteristik treten in jeder Nummer anziehend hervor, und die Instrumentation bekundet einen ausgezeichneten Griff in die schönsten Wirkungen des Orchesters.

Auf Marschner's Anregung hin, der im Frühjahre 1836 H. in Kopenhagen kennen und schätzen lernte, unternahm der Letztere eine Reise durch Deutschland, Frankreich und die Schweiz, welche ihn in die interessantesten künstlerischen Verbindungen brachte, u. A. mit Spohr, mit dessen romantisch-elegischer Richtung H. sehr sympathisirte. Als Zeichen der Erkenntlichkeit für herzlich-liebevolle Aufnahme widmete H. dem deutschen Meister seine erste Sinfonie (op. 17 in *G-moll*), welche auch in Kassel mit grösstem Beifalle aufgeführt wurde. Für das Theater lieferte H. noch zahlreiche Compositionen zu den Dramen Oehlenschläger's, Heiberg's, Andersen's und zu den classischen Ballets Bournonville's. Hier hat H. einen reichen, anderwärts noch nicht einmal gehobenen Schatz von nordischen Tönen niedergelegt. Sein letztes und vielleicht vollendetstes Werk dieser Art ist »Völvens Spaadom«, welches zuerst im April 1872 von den lundensischen und kopenhagener Studenten mit Begeisterung aufgeführt wurde. Aber auch auf dem Gebiete der weltlichen Cantate, der lyrischen Gesangs- und der Pianofortemusik hat sich H. fruchtbar und bemerkenswerth ausgezeichnet. Dort sind es Gelegenheitscompositionen bei feierlichen und festlichen Vorkommnissen am dänischen Königshofe, hier ein reicher Schatz von Liedern, welche in die Augen fallen. Von den letzteren sind auszeichnend zu nennen: die neun Lieder unter dem Titel »Salomon und Sulamith« und die sechs Lieder zu Winther's Gedicht »Hjortens Flugt«, ferner die in den Volksmund übergegangenen vierstimmigen Gesänge »Flyv, Fügl, flyv« (Fliege, Vogel, flieg'), »Snart er Natten svunden« (Bald ist die Nacht entschwunden) und »Slummrer södt i Slesvigs Jord« (Schlumm're süss in Schleswigs Erde). Von H.'s Pianofortestücken dürften die »Novelletten«, »sechs Charakterstücke«, »*Six Etudes instructives*« und »Phantasiestücke« die bekanntesten und vorzüglichsten sein.

Hartmann, Johann Gottfried Henning, geschickter deutscher Tonkünstler und Dirigent, geboren am 28. Mai 1779 zu Hamburg, wurde schon

frühzeitig von seinem Vater, dem Rathsmusiker Johann Samuel H., im Singen, Clavier- und Violinspiel unterrichtet. Im Generalbass und in der Composition wurde später Schwencke sein Lehrer. Als Violinist trat er um 1795 in das Orchester der damals in Hamburg domicilirten französischen Oper, genoss noch den Unterricht von Andreas Romberg und folgte 1799 einem Rufe in das Orchester des französischen Theaters in St. Petersburg. Bald darauf wurde er Dirigent der deutschen Oper, als welcher er 1806 Gesangs- und Orchesterkräfte im Auslande zusammenstellte. Im J. 1821 wurde er wegen Differenzen mit dem Intendanten der kaiserl. Orchestermusik pensionirt, aber schon 1822 als kaiserl. Kapellmeister wieder angestellt. Nachdem er noch 1826 seine Vaterstadt wiedergesehen hatte, reiste er ein Jahr später auf Kosten des Kaisers nach Italien, zog sich aber auf der Rückreise durch den Umsturz seines Wagens unfern Krakau eine gefährliche Erkältung zu, so dass er nur mit Mühe St. Petersburg wieder erreichte. Dort dirigirte er zwar noch zwei Mal, sank aber dann, völlig erschöpft, auf das Krankenlager und starb am 6. März 1828, als Künstler wie als Mensch den vorzüglichsten Ruf hinterlassend.

Hartmann, Karoline, vortreffliche deutsche Pianistin, geboren 1808 zu Münster bei Colmar, war die Tochter eines begüterten Fabrikbesitzers und erreichte 1833 in Paris unter Chopin's und Liszt's Anleitung, sowie durch angestrengtes Selbststudium den höchsten Grad pianistischer Virtuosität. Den Anstrengungen moderner Kunstanforderungen aber körperlich nicht gewachsen, verfiel sie in eine Brustkrankheit und starb schon am 30. Juli 1834 zu Münster, wohin sie in dem letzten Stadium ihrer Krankheit zurückgekehrt war.

Hartmann, Matthias, ein tüchtiger deutscher Orgelbauer, der im Anfange des 18. Jahrhunderts in der Altstadt von Magdeburg seine Werkstatt hatte. Das 35stimmige Orgelwerk zu Wanzleben mit drei Manualen, Pedal und fünf Bälgen baute H. im J. 1712, wie Adlung in seiner *Music. mechanic.* I. S. 281 berichtet. †

Hartmann, Michael, deutscher Musiker des 17. Jahrhunderts, war anfangs Hofmusicus in Kassel, wurde aber daselbst nach Cornetto's Tode, also nach 1650, als landgräfl. hessischer Kapellmeister angestellt und starb als solcher um 1670. Näheres ist von ihm nicht bekannt geblieben.

Hartmann, Simon, ein tüchtiger Harfenist deutscher Abkunft, der um 1770 in Paris, später in Lyon lebte, gab ums J. 1777 zu Lyon von seiner Composition heraus: drei Divertissements für Harfe und Violine und eine Sonate für zwei Harfen. †

Hartog, Eduard **de,** hervorragender, in unabhängigen Verhältnissen lebender holländischer Musikdilettant, geboren 1826 zu Amsterdam, hatte im Clavierspiel und in der Composition eine Reihe ausgezeichneter Lehrer, nämlich Theod. Döhler, Mad. Dulcken, Hoch, Orchestermitglied des deutschen Theaters in Amsterdam, Bertelsmann, Elwart, Litolff und Aug. Heinze. Im J. 1852 nahm H. seinen bleibenden Wohnsitz in Paris, nachdem ihn schon vorher seine musikalischen Studien wiederholt dorthin geführt hatten. Dort erwarb er sich einen bedeutenden Ruf als Pianist, sowie als Componist, der auf fast allen Gebieten der Tonkunst mit Erfolg thätig war und häufig von sich hören liess. Von seinen, Talent, Feinsinnigkeit und Intelligenz bekundenden Arbeiten veröffentlichte er durch den Druck: Streichquartette, eine Ouvertüre zu Em. Augier's Drama »Portia«, Chorsachen mit Orchesterbegleitung, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Claviercompositionen und Violinstücke. Durch Aufführungen in Paris wurden ausserdem noch von ihm bekannt viele Kammermusikwerke, Kirchensachen, Orchesterstücke, Chöre, Arien u. s. w. Unaufgeführt und im Manuscript bewahrt H. endlich noch die Opern »Lorenzo Aldini« und »*Le mariage de Lope*«.

Hartong, ein schwäbischer Prediger, soll nach Hiller's Angabe der Verfasser des 1749 zu Nürnberg unter dem Titel: »*P. C. Humani Musicus theo-*

retico-practicus« herausgekommenen systematischen Werkchens gewesen sein, welches Hiller wie Adlung zum Gebrauche sehr empfohlen haben. †

Hartung, s. Müller-Hartung.

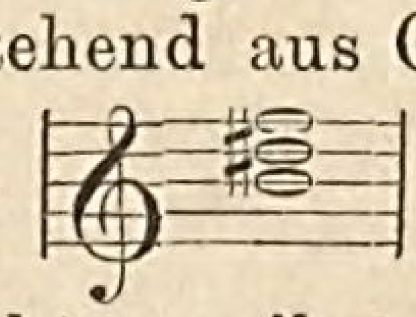
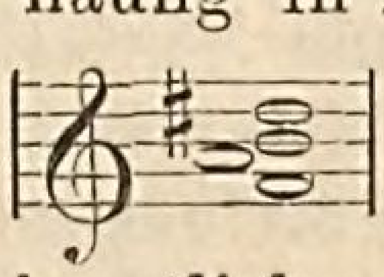
Hartung, A. L., Ende des 18. Jahrhunderts Violinist in der herzogl. Kapelle zu Braunschweig, um 1794 auch Musikalienhändler daselbst, veröffentlichte als op. 1 vier Bücher Violinduos seiner Composition in Frankfurt und Amsterdam.

Hartung, H. A., Clavierspieler und Musikdilettant in Leipzig, gab, wahrscheinlich in seinen Studienjahren, bei Breitkopf »Vermischte musikalische Aufsätze für's Klavier« erster und zweiter Theil (Leipzig, 1792), »*Sonate à 4 mains*« No. 1 (1793), »Leichte musikalische Sätze für ungeübtere und mittlere Klavierspieler«, 1. Quartal (1794) und »Musikalische Skizzen«, erstes Bändchen (1794) heraus. Später ist von H. nichts weiter bekannt geworden. †

Hartung, Karl August, deutscher Orgelvirtuose und Componist, war zu Ende des 18. Jahrhunderts Organist an der reformirten Kirche zu Braunschweig und componirte zahlreiche Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung, sowie auch Orgelstücke, welche letztere aber zu allermeist ungedruckt geblieben sind.

Hartung, Johann Michael, einer der berühmtesten deutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, lebte auf dem Schlosse Vippach bei Erfurt und baute in mehreren Kirchen Thüringens vorzügliche grosse Werke. Er starb um 1780.

Hartung, Michael, deutscher Lautenmacher, lebte in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zu Padua, von wo aus seine Instrumente, die lange Zeit hindurch überaus geschätzt waren und sehr hoch im Preise standen, sich über ganz Europa verbreiteten. Sein Lehrmeister war gleichfalls ein Künstler deutscher Abkunft, nämlich der in Venedig ansässig gewesene Leonhard Tieffenbrucker der jüngere gewesen.

Hartverminderter Dreiklang ist nach einigen Theoretikern der Dreiklang auf der zweiten Stufe der *Moll*tonart, bestehend aus Grundton, erhöhter kleiner Terz und kleiner Quinte, also in *A-moll:*  Mit hinzugefügter Septime und in der zweiten Umkehrung entsteht aus ihm der häufig in Anwendung gebrachte Terz-Quarten-Accord mit übermässiger Sexte:  Der h. D. ist ebenso wie der doppeltverminderte nur ein uneigentlicher Dreiklang, und beide sind überhaupt nur zur Erklärung des übermässigen Sextaccordes aufgestellt worden.

Hartwig, Karl, Organist und Musikdirektor zu Zittau, hat sich um 1760 als fruchtbarer und beliebter Componist hervorgethan. Von seinen Werken sind erhalten geblieben: ein deutsches Magnificat, siebzehn Ouvertüren, sieben Concerte (sechs für Flöte und eins für Violine) und ein Quartett mit obligatem Fagott, sämmtlich im Manuscript. Gedruckt scheint überhaupt von seinen vielen Compositionen keine einzige zu sein. †

Hasäus, Jacob, s Hase.

Haschka, Lorenz Leopold, musikkundiger deutscher Gelehrter, geboren zu Wien am 1. Septbr. 1749, lebte in späteren Jahren daselbst als Exjesuit und machte sich besonders als Dichter und Schriftsteller einen Namen. Ein Gedicht von ihm, welches er 1775 zu Wien erscheinen liess, feiert den Ritter Gluck bei seiner Rückkunft aus Frankreich. Bemerkenswerther wäre ein Claviertrio, als dessen Componist H. auf dem Titel angeführt und welches ebenfalls um diese Zeit in Wien gestochen worden ist, wenn es zweifellos feststünde, dass der Componist desselben und der hier Genannte dieselbe Person ist. †

Hase, Georg, deutscher Musiker, geboren in der zweiten Hälfte des 16.

Jahrhunderts zu Nürnberg, woselbst er auch gelebt zu haben und gestorben zu sein scheint, veröffentlichte laut der *Bibl. class. germ.* des Draudius »Newe Täntz mit schönen Texten zu vier Stimmen« (Nürnberg, 1610).

Hase, Jacob, latinisirt Hasäus, deutscher Gelehrter, geboren 1694 zu Bremen, schrieb u. A. eine »*Disputatio de inscriptione Psalmi vigesimi secundi*«, worin er zu beweisen sucht, dass daselbst ein musikalisches Instrument angezeigt werde. Diese Disputation findet man in *Ugolini Thes. ant. sacr.* T. XXXII p. 207—230. H. selbst starb als Professor am Gymnasium zu Bremen bereits am 17. Juni 1723. †

Hase, Julie, talentreiche deutsche Sängerin und an der Hofoper in Dresden engagirt, geboren um 1800, war, wo sie sich in Deutschland hören liess, besonders als Zerline, Pamina, Myrrha etc., ungemein beliebt und wusste in der That ihren Gesang durch Naivetät und Innigkeit anziehend zu beleben. Leider starb sie schon, ohne ein höheres Ziel erreicht zu haben, am 30. Juli 1826, nachdem sie 1824 ihrer Körperleiden wegen der Bühne hatte entsagen müssen.

Hase, Wolfgang, deutscher Tonkünstler und Theologe, geboren zu Quedlinburg ums Jahr 1600, in den Mannesjahren, 1636, Cantor an der Stiftsschule Sanct Alexandri zu Eimbeck und gestorben als Pfarrer zu Negenborn im Amte Salzderhelden, gab als Cantor heraus: »Gründliche Einführung in die edle Musik oder Singkunst« (Osterode, 1643). Eine zweite von ihm vermehrte und verbesserte Auflage dieses Werkes erschien zu Goslar im J. 1657. †

Hasenbalg, Johann Friedrich, trefflicher ausübender Tonkünstler und Componist, geboren 1771 zu Werna in der Grafschaft Hohenheim, erhielt seine erste musikalische Bildung von seinem Vater, eine gute wissenschaftliche Erziehung aber auf mehreren öffentlichen Schulen. Im J. 1807 wurde er Musikdirektor am Martineum zu Braunschweig und 1828 am vereinigten Gesammtgymnasium daselbst. Ausserdem gründete er die noch bestehende Braunschweiger Singakademie, welche er zwölf Jahre hindurch mit grosser Umsicht leitete und war auch sonst als Musiklehrer erfolgreich thätig. In seiner Jugend hatte er sich lange mit der Harfe beschäftigt, die er aber mit Beginn seiner Lehrerlaufbahn liegen liess. Er starb am 28. Juli 1859 zu Braunschweig. Componirt hat er Kirchen- und Schulgesänge, Sonaten für Harfe und Violine, Fantasien und Variationen für Harfe u. s. w. — Seine beiden Töchter, Caroline und Hermine H., bildete er musikalisch vortrefflich aus, so dass sie sich um 1825 eines guten Rufes erfreuten, die Erstere, nachmals an den Hofrath Prof. Marx in Braunschweig verheirathet, als Pianistin, die Andere als Harfenspielerin.

Hasenknopff, Sebastian, deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, aus Salzburg gebürtig, hat sein Andenken durch Motetten für 5, 6, 8 und mehr Stimmen (München, 1588) erhalten. Die königl. Münchener Bibliothek besitzt ein Exemplar derselben. Vgl. Draudii *Bibl. class.* p. 1618. †

Haserodt, Musikdirektor und Organist zu Eschwege, war der Oheim des bekannteren Johann Andreas H., geboren am 12. Febr. 1694 zu Schlottheim in Thüringen, dessen Vater früh starb. Er nahm sich seines Neffen sehr warm an, adoptirte ihn und unterrichtete ihn, so weit er vermochte, selbst, besonders in der Musik. Im J. 1714 schickte er denselben auf die Universität zu Jena, wo dieser jedoch nur $1^1/_2$ Jahr verweilte, indem der Oheim starb und er zu dessen Nachfolger im Berufe erwählt wurde. Er führte sich durch Aufführung einer selbstcomponirten Kirchenmusik ins Amt ein. Vgl. Hiller's Nachrichten im dritten Bande. †

Hasert, Johann, deutscher Trompetenvirtuose und Instrumentbauer, geboren zu Bercka, vormals Haynich in Thüringen, am 1. April 1680, zeigte von Jugend auf viel Talent zur Musik und zur Schnitzkunst. Erstere erwählte er zum Beruf und erlernte 1699 die Trompeterkunst. Er begab sich 1701 in Kriegsdienste und machte neun Feldzüge in Brabant mit. In den Wintermonaten

studirte er fleissig in der Kunst weiter. Im J. 1709 wurde er Hoftrompeter zu Eisenach und verweilte dort bis zu seinem bald nach 1732 erfolgten Tode. In seinen letzten Lebensjahren verwerthete H. auch noch seine mechanische Anlage, indem er sehr gute Violinen, Violdigamben, Violoncelle und Claviere kleinster Form fertigte und eine Instrumentbauwerkstatt bleibend errichtete. †

Hasert, Rudolph, vorzüglicher deutscher Pianofortevirtuose, geboren am 4. Febr. 1826 zu Greifswald, war der Sohn eines dortigen theologischen Professors und erhielt bei frühzeitig sich geltend machendem Musiktalente den ersten guten Clavierunterricht. Dem Willen seines Vaters gemäss durfte er sich zwar mit der Musik beschäftigen und auf sich einwirken lassen, was die Geburtsstadt an künstlerischen Genüssen bot, allein als Lebensberuf sollte er das Studium der Theologie erwählen und trat in Folge dessen, nach Durchlaufung des Gymnasiums, zu Greifswald in das erste Universitätssemester ein. Zur Fortsetzung der gottesgelehrten Studien begab er sich 1847 nach Halle, wo er bei Rob. Franz die ersehnte musikalische Nahrung in Hülle und Fülle fand. Er erklärte dem Vater nun seinen Entschluss, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen und ging nach Berlin, wo er von 1848 bis 1850 bei Theod. Kullak das höhere Pianofortespiel und bei S. W. Dehn Composition und Contrapunkt mit hingebendem Eifer studirte. Die unausgesetzt betriebenen technischen Uebungen brachten aber ein Fingerleiden zu Wege, das ihn auf nicht zu bestimmende Zeit der musikalischen Ausübung entzog und endlich veranlasste, wieder zur Universität zurückzukehren.

In Greifswald beendete er nach Jahresfrist das Studium der Theologie durch das übliche Examen und unternahm zunächst eine Vergnügungsreise nach Stockholm. Dieser Ausflug wurde aber zu einer Kunstreise. Denn in der schwedischen Hauptstadt und in durchaus künstlerischer Umgebung erwachte seine Leidenschaft für die Musik aufs Neue, und er liess sich leicht bestimmen, in einem Concerte der Sängerin Henriette Nissen als Pianist mitwirkend aufzutreten. Mit Vortrag von Liszt's Sonnambula-Fantasie erzielte er einen glänzenden Erfolg, durch den angefeuert, er concertirend Gothenburg, Christiania und Kopenhagen besuchte. In letzterer Stadt war seine Aufnahme eine warm entgegenkommende; er wurde daselbst auch zu den Hofconcerten gezogen und erhielt den Titel eines dänischen Hofpianisten. Im J. 1855 liess sich H. ebenfalls erfolgreich in Paris hören und begab sich hierauf, einen trefflichen Virtuosenruf vorausschickend, wieder nach Deutschland. Weimar übte auch auf ihn zunächst seinen magnetischen Einfluss aus, und dort fand er bei Liszt ein warmes Entgegenkommen und einen anregenden Umgang. Missliche Geldverhältnisse aber gestatteten nicht, seinen Aufenthalt allzu lange auszudehnen, und er kehrte in seine Heimath zurück, von welcher aus er nochmals Dänemark, sodann Hamburg und 1860 Berlin besuchte. In letzterer Stadt veranstaltete er drei Concerte, deren künstlerisches Resultat nicht befriedigender sein konnte und H. bewog, sich gänzlich in Berlin niederzulassen. Von 1861 bis 1869 wirkte er daselbst als Musiklehrer und Componist, freilich aber in so stiller und bescheidener Weise, dass er der sich hervordrängenden Concurrenz fast immer das Feld räumen musste. Ueberwiegend sah er sich auf Anfertigung von Clavierarrangements und Transscriptionen angewiesen, die er zum grossen Theil pseudonym herausgab. Von seinen eigenen Compositionen für Pianoforte, sowie für eine Singstimme ist im Laufe der Zeit nur der geringste Theil erschienen. Unter denselben ragt eine Etude für die linke Hand als ein in ihrer Art unübertreffliches Uebungsstück hervor, wie denn überhaupt H.'s Fertigkeit mit dieser Hand auf einer wahrhaft fabelhaften Höhe steht. Von wohlmeinenden Freunden berathen, gab H. 1870 der ausübenden Tonkunst, die ihn nicht sorgenfrei hinzustellen vermochte, Valet und nahm eine Predigerstelle an der Strafanstalt zu Straussberg an, von wo aus er 1872 in gleicher Eigenschaft an die evangelische Kirche zu Rathenow versetzt wurde. In eifriger Amtsthätigkeit betreibt er hier die Musik, in der er bis zu einem

der höchsten Gipfelpunkte vorgedrungen ist, lediglich zu eigenem Genusse und zu eigener Erbauung.

Hasius, Johann Matthias, deutscher Gelehrter, war zuletzt Professor der Mathematik in Wittenberg und hat als Magister und Assessor der philosophischen Fakultät zu Leipzig eine »*Dissertatio de Tubis stentoreis*« (Leipzig, 1719) herausgegeben. †

Hasler, Dominicus, Mönch und Organist in der Abtei Lucelle, vielleicht ein Sprosse der berühmten hier folgenden Musikerfamilie dieses Namens, veröffentlichte »*VI Sonates pour l'Orgue*« (Nürnberg, 1750). †

Hasler, Isaac, der Vater dreier berühmter deutscher Musiker, deren ältester einer der grossen Altmeister des Orgelspiels und der evangelischen Kirchenmusik ist, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Musiker in Joachimsthal, zog aber dann nach Nürnberg, wo ihm seine Söhne geboren wurden, deren ersten musikalischen Unterricht er selbst übernahm. — Von diesen ging der älteste, Johann Leonhard H. (gewöhnlich von seinem Aufenthalte in Oesterreich her Hans Leo von H. genannt), geboren 1564 zu Nürnberg, nachdem er der väterlichen Unterweisung entwachsen war, 1584 nach Venedig, wo er im Contrapunkt und in der Composition ein Schüler des berühmten Andrea Gabrieli wurde, mit dessen Neffen, seinem Mitschüler, er innige Freundschaft schloss. Nach einjährigem Aufenthalte in dieser strengsten und gediegensten Schule damaliger Zeit, wurde er auf der Rückreise in die Heimath, wahrscheinlich auf direkte angelegentliche Empfehlung Gabrieli's hin, 1585 in dem berühmten Fugger'schen Hause in Augsburg, dessen Majorat Octavianus II. führte, als Organist angestellt. In dieser Stellung componirte und veröffentlichte er seine gefeierten vierstimmigen Canzonetten und fünf- bis achtstimmigen geistlichen Festgesänge (28 lateinische Motetten), seine Madrigale, Messen u. s. w., welche die damalige Welt in ihrer mit Gediegenheit gepaarten Anmuth wahrhaft überraschten und sämmtlich wiederholte Auflagen erfuhren. Kurz vor seinem Weggange aus dem Fugger'schen Hause liess er seine gleichfalls unerhörtes Aufsehen machenden »*Cantiones novae ad modum italicum* oder Newe teutsche Gesänge zu 4, 5, 6 vnd 8 Stimmen« (Nürnberg, 1597) erscheinen. Als Hofmusicus trat H. 1601 in die Kapelle des Kaisers Rudolph II. zu Wien, und hier soll er seiner grossen Kunstmeisterschaft wegen durch kaiserliches Decret in den Adelstand erhoben worden sein, eine Thatsache, welche jedoch noch nicht unanfechtbar erwiesen ist. Während seines Aufenthaltes in Wien schrieb er fortgesetzt zahlreiche mehrstimmige deutsche Gesänge, aber auch Ballette, Gagliarden, Intraden u. s. w. für Instrumente. Im J. 1608 zogen ihn die Kurfürsten von Sachsen, Christoph II. und Johann Georg, als Hoforganisten nach Dresden, und namentlich schätzte ihn der Letztere so hoch, dass er ihn fast niemals aus seiner Nähe liess. Mit diesem Fürsten machte H. auch 1612 die Reise nach Frankfurt a. M., wo ihn aber am 8. Juni desselben Jahres der Tod ereilte, welcher einem schon lange mit sich herumgetragenen schwindsüchtigen Leiden ein Ende machte. H.'s Bedeutung als der grösste Orgelspieler seiner Zeit wird noch von seiner epochemachenden Stellung in der Kunstgeschichte als Meister des geistlichen und weltlichen Liedes überboten. Als solcher gebührt ihm auch das Verdienst, von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts etwa an, den Grund zu den nachmaligen leichter fasslichen und angenehmeren Melodien der Lieder in der evangelischen Kirche gelegt zu haben, weshalb seine zahlreichen dahin gehörenden Werke, die meistentheils zuerst in Nürnberg erschienen, nachher aber allenthalben neu aufgelegt wurden, einen unzerstörbaren historischen Werth besitzen, wie denn überhaupt alle seine Arbeiten das Zeichen der Classicität jener alten Zeit an der Stirn tragen. Mehrere seiner Choralmelodien befinden sich u. A. auch in dem zu Strassburg erschienenen Hizler'schen Choralbuche. Eine der schönsten ist die mit den Worten »Herzlich thut mich verlangen« (oder »Befiehl du deine Wege« u. s. w.) beginnende, welche ursprünglich auf den Text des weltlichen Liedes

»Mein G'müth ist mir verwirrt« (»Lustgarten deutscher Gesänge«, Nürnberg, 1601) componirt war. Nach Tucher ist sie wahrscheinlich aus dem Görlitzer Gesangbuche von 1613 zuerst in den kirchlichen Gebrauch gekommen. Eine katholische Autorität (Proske) sagt besonders schwerwiegend über den evangelischen H.: »Die Schreibart dieses Meisters im Figuralsatze vereinigt in sich das Höchste und Schönste, was deutsche und italienische Kunst jener Zeit zu leisten vermochte. Bei reichster Gedankenfülle sehen wir ihn immer klar, bestimmt und fest; innerlich gehaltvoll, schwunghaft und wirksam nach aussen, besonders im mehrchörigen Satze. Neuere Bahnen betrat er vorsichtiger als der jüngere Gabrieli; er hielt zwischen diesem und dem gemeinsamen grossen Lehrer Andrea Gabrieli die Mitte. Ein edler Wetteifer dieser jungen Künstler unter sich ist jedoch nicht zu verkennen; den sichersten Beweis davon liefert eine Sammlung der grossartigsten Musiksätze, welche nach dem Tode dieser Meister erschien (die unter Gabrieli namhaft gemachten »*Reliquiae*«), deren Kunstgehalt zu solcher Höhe gesteigert ist, dass man vor Staunen und Bewunderung nicht zu entscheiden vermag, welchem von Beiden der Preis gebührt.« —

Der jüngere Bruder Johann Leonhard's, Jacob H., geboren 1566, starb zu Hechingen als Organist des Grafen von Hohenzollern. Auch er gehörte zu den berühmtesten Orgelvirtuosen seiner Zeit und hat sich als Componist zahlreicher Messen, Magnificats, Psalme u. s. w., die von 1601 bis 1608 zu Nürnberg erschienen, hervorragend ausgezeichnet. Unter diesen wird der von ihm componirte 51. Psalm für acht Stimmen besonders hoch geschätzt. — Der jüngste der Brüder, Kaspar H., stand als Meister der Praxis und Theorie dem ältesten am nächsten. Geboren um 1570, wurde er 1587 Organist in seiner Vaterstadt Nürnberg und blieb in diesem Amte bis zu seinem Tode im J. 1618. Mit seinem Bruder Johann Leonhard als dem 40. gehörte er als der fünfte zu den 53 Sachverständigen, welche 1596 das Orgelwerk zu Grüningen bei Halberstadt untersuchen und abnehmen mussten. Aber auch als Clavierspieler hat er sich einen Namen in damaliger Zeit erworben. Arbeiten von ihm finden sich in der Sammlung »*Symphoniae sacrae* von 4, 5 bis 16 Stimmen« (1. Theil, Nürnberg, 1598; 2. Theil ebendas, 1600), welche auch Werke anderer zeitgenössischer Componisten enthält. Von diesen »*Symphoniae sacrae*« giebt übrigens Clessius noch eine ausdrücklich unter H.'s Namen ebenfalls 1598 zu Nürnberg erschienene Ausgabe.

Haslinger, die Firma einer der bedeutendsten Musikverlagsgeschäfte Deutschlands, welche ihren Sitz in Wien hat und deren Inhaber sich durch musikalische Intelligenz ganz besonders hervorthaten. Gründer derselben ist Tobias H., geboren am 1. März 1787 zu Zell in Oberösterreich. Derselbe war anfangs Geschäftstheilnehmer der Musikalienhandlung von S. A. Steiner und Compagnie, deren alleiniger Inhaber er 1826 wurde, von welcher Zeit an er dieselbe unter eigenem Namen fortführte. Mit den Musikkoryphäen seiner Periode, wie Beethoven, Fr. Schubert, Fr. Lachner, Lindpaintner u. v. A. stand er nicht allein im geschäftlichen, sondern auch im freundschaftlichsten Verkehre, und die Namen sowie die Werke derselben waren es denn auch hauptsächlich, welche seinen Verlag in Flor brachten. Er starb am 18. Juni 1842 zu Wien. — Sein Sohn und Geschäftsnachfolger, Karl H., hat sich zugleich auch als ausübender und schaffender Tonkünstler ausgezeichnet. Geboren am 11. Juni 1816 zu Wien, erhielt derselbe eine sorgfältige wissenschaftliche und künstlerische Ausbildung. Sein langjähriger Lehrer im Pianofortespiel war Karl Czerny, in der Composition der Ritter von Seyfried, und durch diesen Unterricht gestählt, legte er schon in den 1830er Jahren glänzende Proben seiner musikalischen Tüchtigkeit ab. Bis zu seinem Tode, welcher am 26. Decbr. 1868 zu Wien erfolgte, beförderte er über 100 von Werken verschiedenster Gattung seiner Composition in den Druck, vergrösserte aber auch ausserdem seinen blühenden Verlag in kunstwürdiger Art. Um die Musik zu

heben, veranstaltete er mit reichen Mitteln unausgesetzt, theils in seinem Hause, theils in den grossen Sälen Wiens Mittags- und Abendconcerte, in welchen er unter Herbeiziehung von einheimischen und fremden Kunstnotabilitäten wenig bekannte ältere gediegene, sowie neue, der empfehlenden Einführung bedürftige Tonschöpfungen vorführte. In Ansehung aller dieser und anderer einschlägiger Verdienste wurden ihm zahlreiche Auszeichnungen vom Kaiserhofe, von Vereinen und Musikgesellschaften zu Theil. Von seinen eigenen Arbeiten sind zu nennen: die Oper »Wanda«, die Cantate »die Glocke«, Text von Schiller, die Sinfonie-Cantate »Napoleon«, Quartette, Trios, Claviersolosachen, Lieder u. s. w. Auch seine geistlichen Compositionen sind anzuführen; diese und jene Messe von ihm wird noch dann und wann beim Gottesdienste in den Kirchen Wiens aufgeführt. In Bezug auf das Arrangement für industrielle Verlagszwecke entfaltete er gleichfalls eine immerhin anzuerkennende Thätigkeit, indem er, fremde Hülfe verschmähend, meist selbst die erforderlichen Potpourris, Transscriptionen und Clavierbearbeitungen (darunter alle bei ihm erschienenen Strauss'schen Orchestertänze und Märsche) setzte. Sein sehr umfangreich gewordenes Verlags- und Sortimentsgeschäft am Graben zu Wien führt noch gegenwärtig seine Wittwe, Josephine H., unter der bisherigen Firma »Karl Haslinger, *quondam* Tobias« fort.

Hasse, der Name mehrerer deutschen Tonkünstler und Instrumentenmacher, unter denen der zuletzt zu erwähnende Johann Adolph H. diesen Namen zu hohem Glanze und unvergänglichem Ruhme erhoben hat. Zunächst sind die beiden H., Vater und Sohn, zu erwähnen, deren Vornamen nicht bekannt geblieben sind, die aber als bedeutende Instrumentenmacher bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts hinein in Hamburg wirkten und sich durch Fabrikation von vorzüglichen Flügeln und Clavieren einen weithin gehenden Ruf erworben haben. Um 1773 war allem Anscheine nach keiner von Beiden mehr am Leben. — Ein anderer H. mit unbekanntem Vornamen starb 1703 als Domorganist zu Magdeburg. — Die Reihe der bekannteren Träger dieses Namens eröffnet: 1) Franz Xaver H., in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Musikdirektor des Bischofs von Basel, welcher 1751 zu Augsburg von seiner Composition sechs Trios für Streichinstrumente als op. 2 veröffentlichte. — Es folgen: 2) Gustav H., hervorragender Liedercomponist der Gegenwart, geboren um 1838 zu Halle a. S. In seiner Vaterstadt sowie in Leipzig studirte er Clavierspiel, Clarinette und Theorie, war in mehreren Orchestern und liess sich etwa 1868 in Berlin als Musiklehrer nieder. Von dort aus veröffentlichte er eine Anzahl von Liedgesängen, welche von einem bedeutenden lyrischen Talente, von feinem Geschmacke und einer sinnigen Auffassung Zeugniss ablegen, so dass die Acten über diesen jungen Componisten voraussichtlich noch lange nicht geschlossen sind. — 3) Nicolaus H., Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, welcher um 1650 an der Marienkirche zu Rostock als Organist angestellt war. Von seinen schöpferischen Arbeiten hat derselbe mehrere durch den Druck veröffentlicht. Folgende derselben führt E. L. Gerber in seinem Tonkünstlerlexicon vom J. 1812 an: »*Deliciae Musicae*«, Allemanden, Couranten und Sarabanden auf 2 oder 4 Violinen, Violon, Clavicymbel oder Tiorbe zu musiciren (Rostock, 1656); »Musikalische Erqvickstunden«, in Allemanden u. s. w. auf 2 Violinen, Violadagamba, 1 Violon, Clavicymbel oder Tiorbe (Ebendas., 1658); »*Appendix* etlicher Allemanden, Couranten etc.« so Strassburgische Studiosi an Rostockische Studiosos übersendet gehabt (Rostock, 1658); und »Melodien zu Dr. Heinrich Müller's himmlischen Liebesflammen« in zehn geistlichen Liedern. Letztere sind in Müller's Betrachtungen von geistlichen Liedern (Nürnberg, 1728) enthalten. Der Zeitgenossen Urtheil über H.'s Compositionen war lobend, wie Wetzel's Auslassungen darüber bestätigen. — 4) Peter H. lebte um 1700 als Organist der Kirche und Schullehrer zu Bergedorf bei Hamburg und war der Vater von

Hasse, Johann Adolph, dem berühmtesten und in fast ganz Europa

gefeiertsten Operncomponisten der vormozart'schen Musikepoche. Geboren am 25. März 1699 zu Bergedorf, erhielt er von seinem Vater den ersten Unterricht in der Kunst. Um seine Studien fortzusetzen, ging er in die benachbarte grosse Hansestadt, welche zu jener Zeit gerade der Mittelpunkt bedeutender musikalischer Bestrebungen war. Glückliche Anlagen, ein angenehmes Aeussere und eine schöne Tenorstimme erwarben ihm die Theilnahme eines einflussreichen Schriftstellers, Ulrich König, der ihn dem Direktor der ersten stehenden deutschen Oper Hamburgs, dem berühmten Reinh. Keiser, empfahl. In den Opern des Letztgenannten erschien H. zum ersten Male als Sänger auf der Bühne. Ueberhaupt hat Keiser den grössten Einfluss auf die allseitige Entwickelung der Fähigkeiten des jungen H. im Gesange, Clavierspiel und Tonsatz gehabt, wie es H. denn an vielfacher Anregung in Hamburg überhaupt nicht fehlte. Der Erfolg seines ersten und ferneren Auftretens und einige talentvolle Compositionsversuche verschafften ihm bald eine neue Empfehlung König's und zwar an den Hof von Braunschweig, wo H. 1722 eintraf und zuerst als Opernsänger auftrat. Ein Jahr später, 1723, liess er schon seine erste Oper »Antigonus« dort aufführen. Dieses Werk, welches einige sehr ansprechende Sätze enthielt und überaus beifällig aufgenommen wurde, liess gleichzeitig wahrnehmen, was dem jungen Künstler noch Alles an einer guten theoretischen Ausbildung fehlte, und der Herzog von Braunschweig entschloss sich daher, ihn zur Vollendung seiner Musikstudien nach Italien gehen zu lassen. Im J. 1724 kam H. in Neapel an und begab sich für den Anfang unter die Leitung Porpora's, dessen Charakter und Rathschläge ihm aber nicht sugesagt zu haben scheinen.

Da H. ein fertiger Clavierspieler war, so wurde er in der feinen Gesellschaft sehr gern gesehen und hatte dadurch Gelegenheit, vor dem alten Alessandro Scarlatti zu spielen, der ihn lieb gewann und bald ihm eine fast väterliche Zuneigung schenkte. Von den Rathschlägen und dem Schutze Scarlatti's seit 1725 unterstützt, hatte H. das Glück, einen reichen Kaufherrn kennen zu lernen, welcher von ihm eine zweistimmige Serenade für ein Familienfest verlangte. Dies Musikstück wurde später öffentlich und zwar von dem berühmten Farinelli und der Tesi vorgetragen, und der Erfolg dieser Leistung H.'s war so gross in Neapel, dass der junge und liebenswürdige deutsche Künstler (*il caro Sassone*, wie ihn die Schönen Neapels schon nannten, welcher Beiname ihm auch für die Zukunft verblieb) die Aufforderung erhielt, für das grosse königl. Theater eine Oper zu componiren. Es war dies »Sesostrate«, welches Werk im Mai 1726 gegeben wurde und bald den Namen des jungen Meisters durch ganz Italien verbreitete. Er selbst aber ging 1727 nach Venedig, wohin ihn sein guter Stern und der Glanz einer Stadt riefen, die nicht ihres Gleichen in der Welt hat. Er war 28 Jahre alt, in der Vollkraft des Lebens und in der ersten Entfaltung seines Ruhmes begriffen, was der jugendlichen Zuversicht ein so unendliches Wachsthum verleiht. Er wurde von dem hohen venetianischen Adel mit grosser Auszeichnung empfangen und in ihre Paläste und Clubs eingeführt.

Im Theater und in der Kirche bewundert, von der grossen Welt ausgezeichnet, zu deren Unterhaltung er durch seine herrliche Stimme und sein Talent als Clavierspieler das Beste beitrug, wurde er schnell der Held des Tages. Die Damen bekränzten ihn mit Blumen, die geschäftigen Abbates aus der eleganten Sphäre verfolgten ihn mit ihren Sonetten, sogar die Gondelfahrer begleiteten ihn mit dem lärmenden Zurufe: »Es lebe der geliebte Sachse!« Er wurde noch 1727 zum Professor und Kapellmeister an einer der vier Musikschulen Venedigs, am *Conservatorio degl' Incurabili*, ernannt, für welche er ein Miserere für zwei Sopran-, zwei Altstimmen und Streichquartett componirte, das seinen Ruf behauptete, in der Folge alljährlich am Charfreitage in Venedig aufgeführt wurde und über welches sich der Padre Martini, der sich auf dergleichen verstand, wie kaum ein Anderer, mit Entzücken äusserte. Nach einer

BIBLIOTHE CIVITAT RAPPERS...

kurzen Reise nach Neapel, 1728, wohin er ging, um eine neue Oper, »*Attalo, rè di Bitinia*«, aufführen zu lassen, welche seine früheren glänzenden Erfolge nur bestätigte, kehrte er nach Venedig zurück, wo ihn eines der glücklichsten und beneidetsten Ereignisse seines Lebens erwartete.

Es lebte zu jener Zeit, vom Theater in London gekommen, in dieser Wunderstadt eine junge, schöne Frau von bezauberndem Geiste, eine jener Königinnen der Kunst und der Phantasie, wie sie einzig Italien hervorbringen kann. Faustina Bordoni, die hier Gemeinte, 1700 zu Venedig von wohlhabenden und angesehenen Eltern geboren, ward schon in früher Jugend für die dramatische Laufbahn bestimmt. Kenntnissreich, lebhaft und von Ehrgeiz erfüllt, studirte sie mit Eifer die Grundsätze des Gesanges und der Musik überhaupt unter der Leitung des vortrefflichen Francesco Gasparini, welcher auch der Lehrer Marcello's und Direktor des Conservatoriums *della pietà* war. Die seltenen Anlagen Faustina's, ihre reizende Persönlichkeit und die Pracht ihres schönen Organes zogen die Aufmerksamkeit des grossen und vornehmen Benedetto Marcello, des Componisten der bewunderungswürdigen und allbekannten Psalmen, auf sich, und er zog Faustina in seinen Palast, in welchem er eine Art Akademie gebildet hatte, die allen berühmten Musikern, Dichtern und Schöngeistern Venedigs zum Sammelplatz diente. Marcello selbst, als eifriger Verehrer von Kunst und Wissenschaft, fand seine Freude daran, die lernbegierige Jugend mit seiner Börse und seinem Unterrichte zu unterstützen. Er gab der reizenden Faustina Lectionen, lehrte sie richtig athmen, den Ton einsetzen und das Recitativ vortragen, welches in der guten altitalienischen Schule für den wichtigsten Theil der Gesangskunst galt. Marcello arbeitete damals gerade an seinen Psalmen, deren Text in italienischen Versen ihm sein Freund Girolamo lieferte, ein Edelmann, der sich ebenfalls nicht blos mit den Vorzügen begnügte, die ihm seine Abstammung verliehen.

Sechszehn Jahre alt, trat Faustina in Venedig in »Ariodante« auf, der Oper eines unbedeutenden Componisten, Polarolo. Vor diesem Volke von Künstlern, welches so gut verstand, den Ernst der Politik mit den Zerstreuungen eines heiteren Daseins, die Sorgen des Kaufmannes mit der Lebenslust des Edelmannes zu vereinigen, war der Erfolg der jungen Künstlerin ein glänzender. Dennoch, sei es, dass Faustina selbst mit sich unzufrieden war, sei es, dass ihr Marcello zu verstehen gab, wie viel ihr noch fehle, um das Ziel zu erreichen, das er ihrem Ehrgeize gezeigt, genug, sie verschwand plötzlich vom Schauplatze und hielt sich einige Zeit ganz zurückgezogen, um ihre schwierigsten Parthien, mit denen sie später die Welt entzückte, aufs Sorgfältigste zu studiren. Ein Jahr später, 1717, trat sie wieder und mit grösserer Sicherheit auf. Sie feierte den vollständigsten Triumph, indem sie alle Herzen bezauberte. Bald darnach nach Florenz berufen, ist für den unerhörten Jubel, den sie erregte, ein unzweifelhaftes Zeugniss geblieben, nämlich eine Denkmünze, welche man ihr zu Ehren prägte. Auch in Neapel wollte man ein so himmlisches Wesen bewundern. Im J. 1722 erschien Faustina dort zum ersten Male in der Oper »Bajazet« von Leo, und errang einen vollständigen Erfolg. Ihr Ruf war bereits über die Gränzen Italiens hinausgedrungen, und Faustina wurde am Theater zu Wien mit einem jährlichen Gehalte von 15,000 Gulden angestellt. Sie erschien gegen Ende 1724 am Hofe Kaiser Karl's VI., des Vaters von Maria Theresia, des Mitbewerbers um die spanische Erbfolge und des vielleicht leidenschaftlichsten Musikliebhabers seiner Zeit, der selbst ausgezeichnet Clavier spielte und Opern componirte, welche die Mitglieder seiner Familie und die Grossen seines Reiches aufführen mussten. Sein Hof wimmelte daher auch von Musikern und Virtuosen, die ihm ungeheure Summen kosteten. Faustina wurde von ihnen gut empfangen und erwarb sich bald den Beifall auch der pedantischsten und peinlichsten Kunstrichter, zu denen der alte Kapellmeister Fux gehörte.

Es scheint jedoch, dass sich auch Gegner dieses prachtvollen Talentes

erhoben. Die Engherzigkeit des alten Wiens fand bald einige Vertreter, die sich an dem Anblicke erbosten, wie diese holden Sirenen Italiens, ganz aus Liebreiz gewoben, die Gunst des Hofes in Beschlag nahmen und in den Herzen der Jugend sträfliche Wünsche erregten. Faustina kümmerte sich wenig um diese grämlichen Philosophen und zerstreute durch einen einzigen Ton alle Wolken, mit denen man ihren Ruhm verdunkeln und ihre Allgewalt schwächen wollte. Sie war zwei Jahre lang am österreichischen Hofe, als Händel, welcher auf Reisen war, um Sänger zu suchen, die ihn in seinem Kampfe mit den Gegnern seines Genies unterstützen konnten, nach Wien kam, sie hörte und sofort für sein Theater in London für 2000 Pfd. Sterl. gewann. Faustina kam 1726 in England an, wo sie die Cuzzoni fand, welche dort seit drei Jahren über die Herzen aller drei Königreiche herrschte und sich ihre Eroberung nicht leichten Kaufes entreissen liess.

Diese beiden berühmten und durchaus ebenbürtigen Künstlerinnen hatten schon einmal in Venedig, im J. 1717, ihre Kräfte an einander gemessen, wo sie zusammen in einer Oper Gasparini's, »*La mano*«, sangen. Jede von ihnen war zwar mit eigenthümlichen Vorzügen begabt, die sich noch mehr durch ihren glücklichen Gegensatz hervorhoben, den beide Frauen bildeten, wenn sie neben einander erschienen. Das Publikum aber, von dem interessanten Wetteifer Beider angezogen, reizte sie nur zu um so lebhafteren Anstrengungen, durch deren Erfolge die grosse Welt in zwei Lager gespalten ward. Es war dies der erste jener grossen Kämpfe, zu denen England seit Anfang des 18. Jahrhunderts bis auf die allerneueste Zeit den Schauplatz abgab. In einer Oper Händel's, »Alessandro«, sang Faustina zum ersten Male in London. Neben ihr waren die Cuzzoni und der Sopranist Senesino beschäftigt, Alle mit Aufgaben versehen, die ihrem Talente vom Componisten vortrefflich angepasst waren. Die Cuzzoni sang die erste Arie, »*Dolce amor sorrise*«, welche höchst anmuthig war; dann folgte eine Arie der Faustina: »*Lusinghe più cara*«, von einem etwas kräftigeren Charakter und so frischer Melodie, dass dieselbe bald populär wurde. Nachdem so Jede einzeln sich versucht hatte, sangen Beide als Clorinde und Herminia ein Duett zusammen, worin Händel mit vielem Takte die Eigenliebe beider Rivalinnen berücksichtigt hatte. Der Eindruck dieser Nummer war unbeschreiblich wunderbar. Im dritten Akte sang die Cuzzoni noch: »*Alla sua gabbia d'oro*« und triumphirte vollständig damit. Später sangen beide Künstlerinnen nochmals zusammen in der letzten Oper Händel's, »Othon«, in welcher die Cuzzoni eine Arie zum Entzücken vortrug. Dann aber musste man die Beiden getrennt von einander halten, denn der Krieg zwischen ihnen war erklärt, und es misslang selbst Händel, trotz seiner Willensfestigkeit und der herben Strenge seines Wesens, diese beiden entgegengesetzten Noten der Tonleiter der Leidenschaft mit einander in Einklang zu bringen. Die Zerwürfnisse künstlerischer Eifersucht gingen so weit, dass ein englischer Verfechter der Faustina sich mit einem französischen Prinzen des Hauses Orleans, der ein Verehrer der Cuzzoni war, duellirte und Sieger blieb. Die Cuzzoni musste in der That vorläufig England verlassen, wo sich ihre Nebenbuhlerin als Herrin des Kampfplatzes behauptete. Hochgefeiert und mit Ehren und Gold beladen, kehrte endlich Ende des Jahres 1728 auch Faustina nach Venedig zurück und lebte dort längere Zeit zurückgezogen, aber von Anbetern umgeben und eine feenhafte Pracht um sich verbreitend. Da sie der Ruhe bedürftig war, so sang sie nur in befreundeten Häusern vor einem ausgewählten Zuhörerkreise, aber auch blos, wenn sich ihr Meister Benedetto Marcello daselbst befand.

In dieser Zeit fühlte sich Faustina von dem Aufsehen belästigt, welches der ihr noch unbekannte junge H., schon berühmt durch seine Leistungen und seine liebenswürdige Persönlichkeit, in Venedig machte. Sie hatte es entschieden abgelehnt, ihn zu sehen, aus Eigensinn vielleicht, oder aus Verdruss, dass sie ihn noch nicht unter den Höflingen bemerkte, die ihre Zurückgezogenheit be-

lebten. Eines Tages willigte sie endlich nicht ohne Sträuben ein, sich in eine Gesellschaft zu begeben, wo der *caro Sassone* ebenfalls erscheinen sollte. Dieser, höchst anspruchslos in seinem Auftreten, blieb einen Theil des Abends unbeachtet in einer Ecke, bis man ihn endlich ersuchte, ein Stück seiner Composition zu singen. Er wählte eine jener gefühlvollen Arien, die er gar trefflich zu componiren verstand, und spielte dann noch mit grosser Vollendung eine der schwierigen Sonaten von Scarlatti. Ohne Faustina gesehen zu haben, die hinter seinem Rücken ihm mit steigendem Entzücken zuhörte, gingen Beide auseinander. Aber das leicht entzündbare Herz der italienischen Künstlerin hatte Feuer gefangen; nicht gewöhnt, sich einen Wunsch zu versagen, zog sie H. in ihre Nähe, und kurze Zeit nach dieser glücklichen Begegnung folgte die Aufsehen machende Vermählung Beider. H. brachte seiner Gattin als »Morgengabe« eine schöne Parthie in der ersten Oper, welche er für sie schrieb, »Dalisa«, die 1730 in Venedig zur Aufführung gelangte. Er schrieb für seine geliebte Venetianerin noch eine zweite Oper, eine seiner besten Partituren: »Artaserse«, welche im Theater des heiligen Johannes Chrysostomus mit grossem Erfolge gegeben wurde.

Damals traf ihn ein glänzender Ruf als Ober-Kapellmeister an den königl. polnischen und kurfürstl. sächsischen Hof in Dresden, und er begab sich mit seiner Faustina, die gleichzeitig als Primadonna der dortigen italienischen Oper engagirt worden war (Beide mit 12,000 Thalern Gehalt), nach Deutschland zurück. Wahrscheinlich hielten sie sich in München auf der Durchreise auf und Faustina liess sich auch hören, denn ein Schöngeist des bairischen Hofes widmete ihr ein lateinisches Gedicht, von dem einige Verse das Talent der reizenden Sängerin sehr richtig als ein Herz und Gemüth bewegendes charakterisiren. An dem Hofe des prunkvollen, galanten Kurfürsten August II., welcher der Mittelpunkt von Intriguen und Verführungen aller Art war, traf H. mit seiner schönen Faustina 1731 ein. Beide waren noch jung, beide gefeiert und anerkannt Meister in der Kunst des Gefallens. Die erste Oper, welche H. für das Dresdener Theater schrieb und mit reichen Gesang- und Orchesterkräften aufführte, war »*Alessandro nell' Indie*«, die als eines seiner Meisterwerke betrachtet wurde. Faustina war bewundernswürdig darin und verdiente den Beifall der strengsten Kunstrichter. Alle Opern, welche H. während der dreissig Jahre componirte, die er am sächsischen Hofe zubrachte, waren darauf berechnet, den Ruhm der schönen Venetianerin, die ihm unaufhörlich als seine wirkliche Muse vorschwebte, zu verherrlichen. Aber schon die ebengenannte Oper brachte den feurig liebenden Gatten um den Alleinbesitz seiner angebeteten Frau. Denn gar zu glanzvoll zudringlich hatte er die Vorzüge derselben in das schönste Licht zu stellen sich bemüht, als dass nicht der leidenschaftliche Kurfürst für die in jeder Beziehung reizende Sängerin hätte glühen sollen.

Dem Gatten wurde demnach deutlich aber entschieden unter den Fuss gegeben, er möge zum Besten der Kunst und seines Talentes abermals eine Reise nach Italien unternehmen. Tiefen Kummer im Herzen, aber sich ins Unvermeidliche fügend, verliess er 1733 Dresden für einige Zeit, seine allzu verführerische Faustina zurücklassend, wie es befohlen. Ihr Bild aber trug er im Innersten seiner Seele mit sich hinweg und durchwanderte das Land seiner ersten Triumphe, besuchte abermals die Städte Venedig, Mailand, Neapel, indem er Opern schrieb, die überall mit demselben Beifallssturm aufgenommen wurden, deren Erfolge aber sein Lebensglück nicht mehr ausmachten. In Dresden befand sich der Gegenstand aller seiner Gedanken; dahin eilte er bis 1740 immer wieder, von Hoffnung und Besorgniss erfüllt, zurück und wurde, kaum angelangt, von höchster Seite her wieder gehen geheissen. H. war in dieser Periode, 1733, von Italien aus auch nach England berufen worden, um den erbitterten Kampf, dessen Schauplatz London geblieben war, mit fortsetzen zu helfen. Als man ihm diesen Vorschlag machte, rief er mit einer seines Talentes

würdigen Bescheidenheit aus: »Ist denn Händel todt?« Er konnte sich nicht denken, dass ein Land, welches ein so grosses Genie wie Händel zu besitzen das Glück hatte, sich an andere Componisten wenden konnte. Obwohl mit der grössten Auszeichnung behandelt, verweilte er nur kurze Zeit in London, kaum länger, als um die Inscenesetzung seines »Artaserse« zu leiten, um nicht mit dem überragenden Meister in Nebenbuhlerschaft zu treten.

Im Winter von 1739 auf 1740 war H. in Venedig, und diesmal war seine geliebte Gattin bei ihm. Mit ihr kehrte er hierauf nach Dresden zurück, woselbst nun Faustina ihren noch immer fast unbeschränkten Einfluss zu Gunsten ihres Mannes und seiner Stellung geltend machte. Dennoch hatte H. in stark befestigter musikalischer Souveränetät noch immer mit Widerwärtigkeiten zu kämpfen, deren Hauptgegenstand der alte Porpora, sein erster italienischer Lehrer, war, den sich die Erbprinzessin von Sachsen, eine Erzherzogin von Oesterreich, zum Gesangslehrer erkoren hatte. Seit ihrer Begegnung in Neapel widmeten sich diese gefeierten Musiker einen gründlichen Hass, den die Zeit keineswegs gemildert hatte. Die gnädige Aufnahme, welche Porpora gefunden hatte, und sein Einfluss auf die Erbprinzessin, welche sehr geschmackvoll sang, waren H. ein Dorn im Auge, und als nun gar Porpora's jugendliche, bei Hofe und in der Stadt gefeierte Schülerin Regina Mingotti den Glanz seiner über Alles geliebten Faustina zu verdunkeln anfing, da hätte H. nicht Ober-Kapellmeister sein müssen, um seine Autorität nicht zur kleinlichsten Intrigue auszunützen, der zunächst die junge Künstlerin weichen musste.

Nach dem Tode August's II. befestigte H. seine Macht wesentlich. Denn August III. war ein ebenfalls prachtliebender Fürst, ein grosser Jäger und erklärter Verehrer der italienischen Musik, welcher sich sein ganzes Leben hindurch von seinem allmächtigen Minister, dem Grafen Brühl, beherrschen liess. Unter seiner kraftlosen Regierung, wo Feste, Schauspiele, Kunstschaustellungen und Vergnügungen jeder Art den Geist des Königs in Beschlag nahmen und die Einkünfte des Landes verschlangen, trat der siebenjährige Krieg ein, welcher Sachsen vollends zerrüttete und seine Unabhängigkeit auf das Spiel setzte. Friedrich der Grosse fiel im Ganzen zwei Mal mit bewaffneter Hand in Dresden ein, zuerst 1745 nach der Schlacht bei Kesselsdorf. Er wohnte noch an demselben Abende der italienischen Oper bei, wo man »Arminio« von H. gab, und der kunstverständige preussische König wurde durch Faustina's Leistung und das vortreffliche Hofopernorchester in Erstaunen gesetzt. Während seines damaligen neuntägigen Aufenthaltes wurde H. jeden Abend zu dem gekrönten Kunstfreunde beschieden, um ihm auf dem Flügel zu accompagniren, und als der König abreiste, drückte er ihm seine Zufriedenheit durch Ueberreichung eines Diamantringes aus, während dem Orchester eine Summe von 1000 Thalern überwiesen wurde, die H. vertheilen musste. Im J. 1760 kam Friedrich abermals, aber minder leicht nach Dresden. Er beschoss die Stadt mit Kanonen, und während des Bombardements, von dem die Geschichte eine traurige Erinnerung aufbewahrt, musste H. seine schöne Bibliothek und einen Theil seiner Manuscripte verbrennen sehen, welche er zu einer vollständigen Herausgabe seiner Werke geordnet hatte, die auf Kosten seines Landesherrn geschehen sollte. Andere Unfälle waren vorhergegangen. So litt H. seit 1755 an einer anhaltenden Heiserkeit, die ihm seine schöne Tenorstimme für immer geraubt und seine Sprache allmälig so leise gemacht hatte, dass man zuletzt Mühe hatte, ihn zu verstehen.

Aber die Belagerung Dresdens hatte noch härtere Folgen für H., als den Verlust seiner Werke. August III. nämlich empfand endlich das Bedürfniss, seine total zerrütteten Geldverhältnisse einigermaassen zu ordnen; er enthob u. A. 1763 das Ehepaar H. seiner Functionen und belohnte ihre jahrelangen Dienste durch eine bedeutende Pension. H., der aus dem ihm lieb gewordenen Wirkungskreise ungern geschieden war, ging bald darauf mit seiner Familie nach Wien, wo er für den Carneval und zu Hoffesten bis 1766 ausser sechs

Opern noch viele Kammermusikwerke schrieb. Im J. 1769 componirte er das von seinen meisten übrigen Werken abweichende Intermezzo »*Piramo e Tisbe*«. Zwei Jahre später begab er sich nach Mailand, wo er seine letzte Oper, »*Ruggiero*«, für die Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand schuf und dann, auf Wunsch Faustina's, nach Venedig. Auch hier componirte der greise, von der Gicht schwer geplagte Meister noch Manches von Bedeutung. Namentlich sandte er durch den Kapellmeister Schuster eine vierstimmige Messe und das vielgenannte Requiem nach Dresden, das er übrigens nicht für sein Begräbniss, sondern für die Obsequien August's III. gesetzt hatte. Als seine allerletzte Composition wird ein *Te deum* bezeichnet, welches er um 1780 schrieb und welches bei Anwesenheit des Papstes in Venedig aufgeführt wurde. H. starb am 23. Decbr. 1783 zu Venedig an der Gicht; seine gefeierte Gattin, deren Todesjahr und Todestag sich in Dunkel hüllt, war ihm jedenfalls schon vorauf gegangen. Franz Sal. Kandler hat mit vieler Mühe 1820 H.'s verfallene letzte Ruhestätte in der Kirche von Santa Marcuola aufgefunden und auf derselben ein Denkmal von weissem Marmor errichten lassen.

Die drei Kinder des hochberühmten Paares, ein Sohn und zwei Töchter, hatten die Anmuth ihrer Mutter nicht geerbt. H. war gross, stark gebaut und hatte ein sehr schönes Gesicht; auf seiner grossen, gewölbten Stirn, welche an seinen Bildern hervorsticht, sprach sich die Geradheit seiner Seele und die Anmuth seiner die Zeitgenossen erquickenden Melodien aus. Er war allerdings auch nicht ohne Charakterschwächen, und sein Benehmen gegen Porpora, dessen Alter er verbitterte, kann man weder gutheissen noch entschuldigen. — Faustina's Persönlichkeit vereinigte alle Vorzüge Italiens. Sie war von kleiner, ebenmässiger Gestalt, und in ihrem strahlenden Antlitze glänzten zwei schöne, schwarze, schelmische Augen. Ihr edel geschnittener Mund liess fast ununterbrochen zwei Reihen kleiner, feiner Zähne sehen, die ein schönes Lächeln verbreiteten. Wohl erzogen und gut unterrichtet, mit lebhafter Einbildungskraft begabt, war Faustina eine Frau, die alle Grazie einer venetianischen Edeldame besass. Ihre Mezzo-Sopranstimme hatte den grossen Umfang von beinahe zwei Octaven, und diese lange, schöne Stufenleiter silberreiner Töne war von wunderbarer Biegsamkeit. Da sie vortrefflich musikalisch gebildet, mit dem seltensten dramatischen Bewusstsein ausgestattet war, wendete sie mit grösster Leichtigkeit die verwickeltsten Verzierungen an. Alle Wunder der Vocalisation, die einfache und chromatische Tonleiter, die Triller und melodischen Funken ihres anmuthig bewegten Geistes strömten aus ihrem Munde. Ihre Intonation war nie unsicher, ihre sanfte, durchdringende, mehr helle als starke Stimme führte, ohne zu straucheln, die kühnsten Schwierigkeiten aus. Faustina berührte in ihrem Gesange die Leidenschaft, ohne sie vollständig auszudrücken; sie streifte blos die Oberfläche der Tiefen, ohne hinabzutauchen, und führte dafür in der reizendsten Weise tausend tändelnde Spiele aus. Ihre Aussprache war vollendet. Alle Zeitgenossen der seltenen Frau stimmen darin überein, dass sie die Eigenschaft besass, welche die Italiener mit »*il canto granito*« bezeichnen; d. h. eine Gesangweise, die perlenartig fliesst, süss und durchdringend ein glückliches Gemisch von Anmuth und Kraft, Schatten und Licht, Heiterkeit und Ernst bietet. Alle Kunstrichter: Mancini, Burney, Hawkins, Schubart, Quantz u. s. w., welche diese zehnte Muse Italiens gehört, sind einig in ihrem Urtheile über Faustina. Grossmüthig, phantastisch, von Geist und muthwilliger Heiterkeit erfüllt, hatte sie überdies einen jener tausendfarbig schillernden Charaktere, der seltensten Gegensätze voll. Ihre Unterhaltung war ein flackerndes Feuer von merkwürdigen Anekdoten, eine lebendige Geschichte der damaligen Musik. Selbst als 72 jährige Frau hatte sie nichts von der Heiterkeit, dem Witz und der Lebhaftigkeit ihrer Jugend eingebüsst. Zwei authentische Bilder giebt es von ihr; das eine, in London gefertigt, stellt sie im vollen Glanze der Jugend dar, das andere, ein Pastellgemälde von Rosalba, befindet sich in der Dresdener Gallerie.

Zu Anfange des 18. Jahrhunderts, einige Jahre vor Gluck, geboren und kein Originalgenie, hat H. nicht die kräftige Leidenschaft des Letzteren, auch nicht die markig deutschen Eigenschaften seiner Zeitgenossen Keiser, Händel und Seb. Bach; er liess sich vielmehr gänzlich von der melodischen Kunst Neapels und Venedigs berauschen und hinreissen, wurde den Kunstgesetzen seiner nordischen Heimath untreu. Kein Wunder, denn von den Frauen verwöhnt, bewundert und gefeiert von dem naiven Volke Italiens, welches noch den leicht entzündbaren und lärmenden Enthusiasmus seiner Heldenzeit bewahrte, — so ward H. von seinem ersten selbstständigen Auftreten an mit Blumen gekrönt und als Kind Hesperiens betrachtet. Seine zahlreichen Opern, von denen nur eine einzige deutschen Text hat, gleichen sämmtlich, was die Vertheilung und den Zuschnitt der Musiknummern betrifft, den Opern von Vinci, Porpora, Leo, Pergolese und den übrigen Meistern der damaligen italienischen Schule. Es ist eine Reihenfolge von Arien, alle auf dieselbe Art gebildet, mit ein oder zwei Duetten, selten ein Terzett und einigen sehr einfachen Chören versehen. Seine Instrumentation beschränkt sich im Allgemeinen auf das Bogenquartett, von einigen Seufzern der Oboe, der Flöte und des Fagotts begleitet. In pathetische Scenen liess er das Horn und zuweilen auch die Trompete hineinklingen.

Dies sind die Farben, aus denen H.'s Orchester bestand; es war weder mannigfaltiger, noch hatte es mehr Fülle als dasjenige Händel's. Aber durch die Anmuth und Zartheit der Melodien, durch die dem Zeitgeschmacke angepasste Schönheit der Arien und Duette, geeignet, das Talent damaliger Gesangskünstler hervorzuheben, hat sich H. seinen Ruhm erworben; er war ein Instinktmusiker, der mit Leichtigkeit und Gewandtheit die glücklichen, trotz vieler Verbrämungen einfachen und sangbar charakteristischen Gesänge niederschrieb, wie sie ihm sein Herz eingab. Daher waren seine Opern und selbst seine kaum mehr ernsthaften Kirchenmusiken von den Sopranisten und Sängerinnen der Mode überaus gesucht. Seine klaren, wohlthuenden Weisen, welche die Freuden und Leiden der Liebe zierlich malen, haben Europa entzückt, und zehn Jahre hindurch erheiterte der berühmte Farinelli den schwermüthigen König Philipp V. von Spanien, indem er ihm allabendlich einige Arien H.'s vortrug. Durch die Lieblichkeit und den milden Charakter seiner Musik, deren rhythmische Uebersichtlichkeit und Fasslichkeit und durch die Einfachheit seiner Formen gehört H., wie schon erwähnt, der italienischen Schule der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, deren Schwächen und reizende Eigenschaften er besitzt; für die letzteren war sogar ein Seb. Bach zugänglich, der nicht selten nach Dresden reiste, um H.'s Musik in der dort durch den Meister selbst gepflegten Vollkommenheit zu hören. H.'s Gesang beschwichtigte die Leidenschaften viel mehr, als dass er sie heraufbeschwor. Wäre dies ebenfalls der Fall gewesen, hätte er auch eine tiefere Durchdringung des Harmonischen offenbart und nicht rein schablonenmässig gearbeitet, so würde sich sein Einfluss bei Weitem länger gehalten haben. So aber musste sein liebenswürdiges Talent den später auftretenden Grossmeistern der Bühne, Gluck mit seiner Tiefe und Mozart mit seiner gediegenen urbanen Universalität, gegenüber alsbald in tiefen Schatten treten, und der Einfluss desselben war nicht dazu angethan, seine Person zu überleben. Als er sich 1771 im Greisenalter noch nach Mailand begab, um seine letzte Oper zu componiren, traf er auf den jungen, damals vierzehnjährigen Mozart, welcher dort gleichzeitig mit seinem ersten musikalisch dramatischen Versuche, »*Mitridate, rè di Ponte*«, debütirte. H., als er das Lallen dieser göttlichen Muse hörte, brach tief bewegt in die denkwürdigen Worte aus, die zu einer in Erfüllung gegangenen Prophezeiung geworden sind: »Dies Kind wird uns Alle vergessen machen!«

H.'s Compositionen sind an Zahl so enorm, dass sie schwerlich vollständig zu catalogisiren sind; kannte er zuletzt sie doch nicht einmal mehr alle. Seine Opern übersteigen die Ziffer hundert und seiner Oratorien, Messen, Cantaten,

Instrumental-Concert- und Kammersätze ist Legion; jedoch ist dieser Nachlass mehr umfangreich als mannigfaltig. Ausser vielen Textbüchern des Apostolo Zeno hat er die sämmtlichen dramatischen Werke Metastasio's, ausgenommen den »*Temistocle*«, in Musik gesetzt, und zu den meisten Stücken des grossen italienischen Dichters hat er nicht blos eine, sondern zwei, drei bis vier Partituren geliefert. Das war ja auch die Methode, nach welcher alle italienischen Componisten jener Musikepoche von Pergolese bis Paisiello verfuhren. Ein annähernd vollständiges Verzeichniss aller dieser Werke bieten Gerber und Fétis in ihren Wörterbüchern; wir dürfen uns die seitenlange Aufzählung der längst verschollenen Titel und Namen deshalb ersparen. Den reichsten Manuscriptenschatz dieses Meisters bewahrt die königl. Bibliothek in Dresden; aber auch in allen grösseren deutschen Bibliotheken Deutschlands ist sein Name mehr oder minder stark vertreten, besonders in der k. k. Hofbibliothek in Wien, die an Handschriften besitzt: Ein vierstimmiges »*Miserere*«, »*Confitebor*«, »*Kyrie* und *Gloria*« und »*Te deum*«, sämmtlich mit Instrumentalbegleitung, ferner eine »Cantate für Sopran«, vier »*Salve regina*«, ein »*Regina coeli*«, Litaneien (36 Blätter) und drei Arien. Karl von Bruyck begleitet die Aufzählung dieser Werke mit der kritischen Randglosse: »Alle diese Arbeiten enthalten mehr oder minder viel des Trefflichen und Interessanten. Auszunehmen wären die ganz manierirten »*Salve regina*« und die Litaneien, abgesehen von dem musikalisch interessanten »*Agnus dei*«.«

Hasselbeck, deutscher Violinist, der zu Ende des 18. Jahrhunderts lebte und in des Herrn von Kees grosser Akademie zu Wien als Führer der zweiten Geigen namhaft gemacht wird, liess »zwölf deutsche Tänze für Clavier« drucken, die 1796 im kaiserl. grossen Redoutensaale ausgeführt wurden. Vgl. die Wiener Jahrb. der Tonkunst vom J. 1796. †

Hasselt, Anna Marie Wilhelmine, vortreffliche deutsche Sängerin, nachgehends unter dem Namen H.-Barth rühmlichst bekannt, wurde am 15. Juli 1813 zu Amsterdam geboren, erhielt aber ihre Erziehung und ihren ersten musikalischen Unterricht von ihrem zehnten Jahre an bis 1828 in Frankfurt a. M. und Offenbach. Im letzteren Jahre begab sich ihr Oheim mit ihr nach Karlsruhe, wo Jos. Fischer ihre Gesangstudien leitete, die sie 1830 bei Pietro Romani in Florenz vollendete. Im Carneval 1831 bereits debütirte sie im Communaltheater zu Triest als Ezilda in Pacini's »*Gli Arabi nelle Gallie*« so erfolgreich, dass sie als Primadonna für die Saison engagirt wurde. Sie trat hierauf noch auf anderen Theatern Italiens sehr beifällig auf, in Vicenza auch in einer Serie von Concerten mit Rubini. Nachdem sie während des Carnevals von 1833 im Carlo Felice-Theater zu Genua gesungen, reiste sie nach München, trat dort im Concert, hierauf als Imogene in Bellini's »Pirat« auf und wurde in Folge des glänzenden Ausfalles ihrer Leistungen bei der Hofoper engagirt. Im Sommer 1838 gastirte sie in Wien und wurde für das k. k. Hofoperntheater am Kärnthnerthore gewonnen, dem sie von 1839 an bis zu ihrer Pensionirung als hervorragende, zuverlässige künstlerische Kraft angehörte. In Rollen wie Norma, Donna Anna, Jessonda u. s. w. hat sie seltene Triumphe gefeiert.

Hassler, s. Hasler.

Hassloch, Christiane Magdalene Elisabeth, geborene Keilholtz, gute deutsche Sängerin, geboren 1764 zu Pirna, betrat 15 Jahre alt zu Mannheim die Bühne. Von 1795 bis 1798 sang sie im deutschen Theater zu Amsterdam, wurde dann zu Kassel engagirt, wo sie den Sänger Hassloch heirathete, und war bis 1804 der Liebling jener Hofbühne. Hierauf verliess sie Kassel und verschwand mit diesem Schritte gänzlich vom öffentlichen Schauplatze.

Hasso, deutscher Orgelbauer der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts, gebürtig aus Gudenberg, der nebst Cranz 1499 die Blasius-Orgel zu Braunschweig baute, wie Praetorius in seiner *Syntagm.* p. 112 berichtet. †

Hatamo (arab.), s. Kabaro.

Hattasch, Disma, einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler des 18. Jahrhunderts, geboren zu Hohemaut in Böhmen im J. 1725, trat 1751, als vorzüglicher Virtuose bereits anerkannt, in herzogl. gothaische Dienste, aus welchen am 13. Octbr. 1777 ihn der Tod abrief. Auch als Componist hat sich H. versucht, wie die von ihm hinterlassenen Manuscripte von zwei Sinfonien und sechs Violinsolos beweisen. — Seine Gattin, Anna Franzisca H., geborene Benda, Schwester der berühmten Musiker dieses Namens, war seit 1751 Kammersängerin in Gotha und setzte besonders durch ihre vollendete Coloratur alle Hörer in Erstaunen. Sie starb 1780. — Heinrich Christoph H., vielleicht ein Bruder des Vorigen, geboren 1739, war Schauspieler am Theater zu Hamburg, hat sich jedoch durch Composition verschiedener Operetten auch als Tonkünstler einen Namen gemacht. Man kennt von ihm: »Der Barbier von Bagdad«, »Der ehrliche Schweizer« und »Helva und Zeline«, die sämmtlich in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts öffentlich aufgeführt wurden. Einzelne Nummern daraus, sowie von einzelnen Stücken Arrangements wurden um 1796 in Hamburg gedruckt. †

Hatter, Wilhelm Ferdinand, irrthümlich in einigen Wörterbüchern für Halter (s. d.) aufgeführt.

Hatton, J. L., englischer Componist, geboren um 1814, der seine höhere musikalische Bildung in Deutschland empfing, einige Zeit lang in Wien lebte und endlich seinen bleibenden Aufenthalt in London nahm. Eine Oper von ihm, »Pascal Bruno«, ist nicht ohne Beifall 1844 in Wien aufgeführt worden.

Hatzfeld, ein aus Oberhessen entsprossenes und nach seiner Stammburg an der Edder benanntes altes Dynastengeschlecht, von dessen Abkömmlingen sich einige durch musikalische Tüchtigkeit hervorgethan haben, so: August von H., einer der fertigsten deutschen Violinspieler des 18. Jahrhunderts, welcher sich im engeren freundschaftlichen Verkehr mit dem berühmten Vachon in Paris und mit Mozart auch sonst musikalisch tüchtig ausgebildet hatte. Er war Domherr zu Eichstädt und hielt sich die meiste Zeit am kurfürstl. Hofe zu Mainz auf. Im Quartettspiel, das er eifrig betrieb, gehörte er zu den Koryphäen seiner Zeit. Erst 31 Jahre alt, starb er im Januar 1787. — Sein jüngerer Bruder, Hugo von H., war in der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts kurfürstl. Mainz'scher Gesandter in Berlin und mit einer sehr schönen Tenorstimme, sowie mit gediegenen musikalischen Kenntnissen begabt, wie Reichardt, der ausserdem seinen Gesangsvortrag rühmt, warm anerkennt. Im J. 1807 sind in Berlin sechs Romanzen seiner Composition erschienen. — Eine gleichzeitig lebende Gräfin von H. hielt sich 1783 in Bonn, später in Wien auf und galt in beiden Städten als eine der bedeutendsten Sängerinnen und Clavierspielerinnen.

Haube, s. Hut.

Hauch, s. Vocal.

Hauch, Adam Wilhelm, **von,** dänischer Gelehrter, ist der Verfasser eines von selbstständiger, scharfer Beobachtungsgabe zeugenden Werkes, welches über die harmonischen Schwingungen handelt, die Transversalen genannt werden, sowie über den Ton, welchen dieselben hervorbringen (Kopenhagen, 1794). — Sein Sohn, Johann Carsten von H., geboren 1791 zu Frederikshald, einer der vorzüglichsten dramatischen, epischen und erzählenden Schriftsteller Dänemarks, war nicht minder als genialer Naturforscher ausgezeichnet, in welcher letzteren Eigenschaft er denn auch als Professor der Physik an der Akademie zu Soröe thätig war.

Hauck, s. auch Haug und Hauk.

Hauck, ein um 1740 zu Gaildorf angestellter gräfl. limburgischer Cantor und Organist, der, wie Meyer in der Vorrede seines Musiksaales aussagt, einer der trefflichsten Tonsetzer seiner Zeit gewesen sein soll. †

Hauck, Karl, ein guter Violinist zu Berlin, der auf seinem Instrumente

vom königl. preussischen Kammermusiker C. Hertel, später vom Concertmeister Möser ausgebildet, zuerst 1817 sich erfolgreich öffentlich hören liess. Im J. 1821 trat er als Kammermusiker und erster Violinist in die königl. Kapelle zu Berlin, welchem Institute er activ über 45 Jahre lang angehörte.

Hauck, Wenzislaus, ausgezeichneter deutscher Pianist und hervorragend begabter Componist für sein Instrument, wurde am 27. Febr. 1801 (nicht 28. Febr.) zu Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz geboren, erhielt durch den dortigen Organisten Deutsch den ersten Unterricht im Clavierspiel, Gesang und den Anfangsgründen der Generalbasslehre und übte sich fleissig auf der Violine und mehreren Blaseinstrumenten. In seinem 13. Jahre versah er bereits den Schulgehülfendienst in einem Dorfe unweit Habelschwerdt. Vier Jahre später begab er sich als Schreiber eines Oberamtmanns nach Breslau, wo er, von Heinr. Birnbach unentgeltlich unterrichtet, die Aufmerksamkeit des Kapellmeisters Schnabel erregte, der ihn in einem von ihm veranstalteten Concerte auftreten liess und ihn ermunterte, bei der Musik berufsmässig zu verharren. Von 1825 an war daraufhin H. ein treuer Schüler von J. N. Hummel in Weimar und kehrte erst 1827 nach Breslau zurück, wo er sich mit aussergewöhnlichem Erfolge hören liess und bald darauf eine Aufsehen machende Kunstreise durch Ober-Schlesien, Galizien, Krakau und Ungarn antrat. Im J. 1828 liess er sich in Berlin nieder und wirkte daselbst mit dem grössten Beifall als Musiklehrer und Concertspieler; auch erlangte er in den angesehensten Häusern, so beim Fürsten Radziwill u. s. w. Zutritt und wurde zum Lehrer der königl. Prinzessinnen Wilhelm, nachmaligen Kaiserin Augusta, Karl und Albrecht erwählt. Leider aber setzte seine schwache Gesundheit seinem Leben ein allzu frühes Ziel, denn er starb schon am 29. Novbr. 1834, kaum heimgekehrt von einer Kunstreise aus Wien, plötzlich an einer Lungenlähmung und hinzugetretenem Blutsturze zu Berlin, nachdem er noch wenige Tage zuvor ein Concert gegeben und wegen des der Grossfürstin Marie von Russland ertheilten Unterrichts einen kostbaren Diamantring erhalten hatte. — Seine im Druck erschienenen Compositionen bestehen in einer Sonate (op. 1), Rondos, Variationen und Divertissements für Pianoforte; ausserdem hinterliess er Ouvertüren, Lieder und Gesänge, Balletsätze u. s. w. im Manuscript. Eine ehrenvolle monographische Skizze widmete ihm die Rob. Schumann'sche »Neue Zeitschrift für Musik« in ihrem Jahrg. von 1835.

Haudeck, Karl, vorzüglicher deutscher Hornvirtuose, war seit 1748 erster Waldhornist in der königl. polnischen Kapelle zu Dresden; ihm als zweiter zur Seite stand Anton Hampel (s. d.). Später nahm sein Sohn, Joseph H., geboren 1762 in Böhmen, die Stelle des Vaters nicht minder ehrenvoll und als Künstler wie Mensch geachtet, ein. Im J. 1826 pensionirt, starb derselbe am 10. Octbr. 1832 zu Dresden. †

Haudimont, Abbé Etienne Pierre, Meunier d', hervorragender französischer Kirchencomponist, geboren 1730 zu Bourgogne, wurde in seinem 24. Jahre Musikmeister an der Kirche zu Chalons, von wo er nach Paris ging und noch eifrig Composition studirte. Im J. 1764 wurde er Kapellmeister an der Kirche der Saints Innocents zu Paris und zehn Jahre später an St. Germain l'Auxerrois, in welchen Stellungen er zahlreiche Kirchenwerke grösseren wie kleineren Umfanges componirte und aufführte. Er starb zu Paris zu Anfange des 19. Jahrhunderts. — Ein anderer Meunier d'H., mit Vornamen Joseph und gleichfalls Abbé, geboren 1751 zu Paris, war 1788 gleichfalls an der Kirche der Saints Innocents angestellt und war zwar ein angenehmer Violinist, als Componist aber von untergeordneter Bedeutung.

Haudonville, Adrien Henri, französischer Componist aus Rouen, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris.

Haue hiess in der Kunstsprache der alten deutschen Trompeterzunft eine eigenthümliche Art des Zungenschlages (s. d.), die bei Feldstücken als besondere Kunst nur von Eingeweihten gegeben werden konnte. Mit der Zunft

selbst ist dieser Fachausdruck, sowie die H. selbst ganz ausser Gebrauch gekommen und vergessen. Nur ein Werk, Altenburg's »heroisch-musikalische Trompeter- und Paukerkunst«, giebt noch nähere Auskunft über dies Zunftgeheimniss, weshalb seine Auslassungen hier folgen mögen. »Die H.«, berichtet er, »ist von verschiedener, eigentlich aber nur von zweierlei Art. Die erste kann man die überschlagende heissen, weil sich bei ihrer Ausführung allemal zwei gewisse Töne gleichsam überschlagen. Die zweite nennt man die schwebende, weil der Ton, auf welchem man sie anwendet, mit einer Schwebung oder Bebung, bald stark, bald schwach, auch bald *crescendo*, bald *decrescendo*, angegeben wird. Bei jeder Art von H. aber werden von dem Trompeter die Sylben *to-ho* in das Mundstück kurz ausgesprochen oder eigentlich nur mit der Zunge und einem Hauch ausgestossen. Bei der ersten Art wird der zweite überschlagende Ton, der immer das nächst unter dem zuerst angegebenen Tone liegende Intervall von dem Dreiklange des Grundtones der Trompete ist, z. B. bei einer *Es*-Trompete *b*, wenn zuerst *es* angegeben, oder *es*, wenn zuerst *g* angeblasen wurde, nur ganz kurz gehört, der erste Ton darnach aber noch einmal stark angegeben und etwas länger ausgehalten. Ferner ist noch zu erinnern, dass die H. immer nur am Ende eines Feld- oder Tafelstücks, keineswegs aber, oder doch nur höchst selten, in der Mitte oder beim Prinzipal angewendet wird.« 0

Haueisen, W. N., deutscher Tonkünstler, geboren zu Gehren bei Arnstadt um 1744, war Organist zu Frankfurt a. M. und hat sich daselbst durch Herausgabe einiger Compositionen, sowie durch Gründung eines Musikverlags einen Namen gemacht. — Ein gewisser F. Karl H. machte sich 1831 durch Veröffentlichung einiger Clavierrondos bekannt. †

Hauer, Ernst, Cantor zu Dardesheim bei Halberstadt, etwa von 1810 bis 1828, und seitdem bis 1840 Musiklehrer an der Bürgerschule zu Halberstadt, veröffentlichte acht Lieder und ein Singebuch für Schulen. — Sein ältester Sohn, Hermann H., geboren am 18. Aug. 1812 zu Dardesheim, übte sich schon früh als Altist des Chores im Dome zu Halberstadt im Gesange, von seinem zehnten Jahre an auch im Orgelspiele. Mit zwölf Jahren gab er bereits selbst Musikunterricht und erwarb sich dadurch die Mittel, um beim Organisten Liebau in Quedlinburg, zu dem er fleissig hinüber wanderte, Unterweisungen empfangen zu können. Der Eintritt H.'s in das Schullehrer-Seminar unterbrach diesen lehrreichen Verkehr, jedoch nahm er nun Violinunterricht beim Stabstrompeter Soussmann und spielte fleissig Clavier. Nach absolvirtem Seminarcursus ging H. um 1832 nach Berlin, wo er bei Rungenhagen, Marx, Dehn, A. W. Bach in verschiedenen Zweigen der Tonkunst höhere Studien machte und wurde 1845 Organist an der damals neu erbauten Jacobikirche daselbst, welche Stelle er noch gegenwärtig inne hat. Gleichzeitig hat er sich durch seinen Gesangunterricht in verschiedenen Volksschulen sehr verdient gemacht. Auf diesem Berufsfelde gründete er 1844 einen Gesangverein für Handwerker, der lange Zeit hindurch ehrenvoll bestand. Nach Eingehen desselben errichtete er einen neuen Verein, den er trefflich eingeübt hält und mit dem er noch jetzt von Zeit zu Zeit öffentliche Kirchenaufführungen veranstaltet. Wegen seiner Verdienste als Musiklehrer und Componist wurde er 1870 zum königl. Musikdirektor ernannt. Veröffentlicht hat er von seinen zahlreichen Compositionen Kirchenstücke, eine Cantate, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, sowie von seinen übrigen Arbeiten eine »Praktische Gesanglehre für Schulen und Chöre« (1. Thl. Berlin, 1856) und die Schrift »Praktische Bemerkungen zu der Schrift des Hrn. Geh. Raths Schede über die Gesangsnoth in der evangelischen Kirche« (Berlin, 1853). — Sein jüngerer Bruder, Karl H., geboren um 1824 zu Halberstadt, empfing seine höhere musikalische Ausbildung in Berlin als Schüler des königl. Kirchenmusik-Institutes und der Akademie der Künste. Als Musiklehrer thätig, erhielt er 1862 die Organistenstelle an der St. Marcuskirche und wurde Gesanglehrer an der

Stralauer Realschule zu Berlin. Er ist ebenfalls ein trefflich gebildeter Componist und hat ein- und mehrstimmige Gesänge geistlichen und weltlichen Styls veröffentlicht, ausserdem aber auch Aufsätze und Kritiken für die »Neue Berliner Musikzeitung« geschrieben.

Hauff, Johann Christian, gründlicher deutscher Musiktheoretiker und Componist, geboren am 8. Septbr. 1811 zu Frankfurt a. M., woselbst er auch seine musikalische Ausbildung von den besten Lehrern empfangen hat. Unablässig im Lehrfache thätig, ist er seit Begründung der Frankfurter Musikschule Direktionsmitglied und Lehrer der Theorie an derselben. Er componirte Sinfonien, Quartette, Claviertrios, Motetten u. s. w. und veröffentlichte als Frucht seiner reichen musikalischen Erfahrungen eine gediegene »Theorie der Tonsetzkunst« in fünf Bänden (1. Bd. 2 Thle., Frankfurt a. M., 1863. 64, enth.: Harmonielehre, nebst einer ausführlichen Erläuterung über die Entstehung und Entwickelung der alten Tonarten; 2. Bd. 2 Thle., Frankfurt, 1867. 68, enth.: das Studium des einfachen Contrapunktes, der Nachahmung und des figurirten Chorales; 3. Bd., Frankfurt, 1869 u. s. w., u. s. w.).

Hauff, Wilhelm Gottlieb, deutscher Componist, geboren zu Gotha und nachmals Feldcantor bei den gothaischen Regimentern in holländischen Diensten, hat sechs Sinfonien (Paris, 1774), 6 *Sextuors*, *en harmonie concertante* für blasende Instrumente (ebendas., 1776) und drei Claviertrios (Brüssel, 1777) von seiner Composition veröffentlicht. †

Haug, Friedrich, Hofinstrumentenmacher zu Stuttgart um 1791, hat sich durch Fertigung guter Pantalons, Fortepianos und Flügel einen Ruf erworben. Vgl. Musikal. Zeitung des J. 1791 S. 176. †

Haug, Virgilius, deutscher Tonkünstler aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, lebte als Cantor oder Schullehrer zu Breslau und hat sich durch die Herausgabe von »*Erotemata musicae practicae ad captum puerilem formata*« (Breslau, 1541) um die Jugend seiner Zeit verdient gemacht. Auch soll sein Name als Componist verschiedener Kirchenmelodien in Hans Walter's und anderen Cantionalen vorkommen. †

Hauk, Minnie, eine der ersten deutschen Gesangsgrössen der Gegenwart, wurde am 16. Novbr. 1852 zu New-York geboren. Ihr Vater war ein in Amerika 1848 eingewanderter deutscher Gelehrter, ihre Mutter Amerikanerin. Schon im Alter von acht Jahren machte sich Minnie H. in der Hauptkirche ihrer Geburtsstadt, als Sängerin Aufsehen erregend, bemerkbar, zog aber mit den Eltern in eine Farm nach Kansas, von da nach New-Orleans, wo sie bei einem französischen Sänger den ersten geregelten Unterricht erhielt. Dreizehn Jahre alt, sang sie in einem patriotischen Wohlthätigkeitsconcerte auf der Opernbühne letzterer Stadt die Auftrittsarie der Norma, sowie eine Arie aus Auber's »Krondiamanten« und wurde von Blumen und Huldigungen überschüttet. Im J. 1866 siedelte die Familie wieder nach New-York über, und dort leitete ein italienischer Gesanglehrer, Errani, höchst erfolgreich die höhere gesangliche Ausbildung Minnie's. Ein Bewunderer ihres Talentes, der reiche Amerikaner L. Jerome, errichtete in seinem Hause in New-York eigens eine Bühne, auf welcher sie als »Linda« u. s. w. ihre ersten dramatischen Versuche mit überraschendem Erfolge machte, so dass sie der Direktor Maretzek unter glänzenden Bedingungen für die Musikakademie zu New-York engagirte. Sie debütirte 1868 als »Nachtwandlerin« und war von diesem Momente an die gefeiertste Sängerin der amerikanischen Metropole und bald auch durch Gastspiele in Boston, Philadelphia, Chicago, Baltimore, Cincinnati, Washington, des ganzen amerikanischen Continents. Ihr Repertoir umfasste damals die Opern Lucia, Don Pasquale, Don Juan, Romeo und Julia, *Crispino e la comare*, Barbier und Fra Diavolo. Der Ruf des neu aufgegangenen Gesangssternes drang über den Ocean, und sie wurde 1869 für die Saison in London engagirt, welches Engagement sie nach einem Studienausflug nach Italien antrat. Ausser in ihren älteren Parthien feierte sie als Zerline, Cherubin und Margarethe Triumphe

seltenster Art. Die gleiche enthusiastische Anerkennung fand sie in demselben Jahre in der italienischen Oper des Direktors Bagier zu Paris. Hierauf unternahm sie mit Sivori eine Concertreise durch Holland und endlich ein Gastspiel in Moskau, überall die durch ihren Zeitungsruhm hochgespannten Erwartungen übertreffend, das Publikum entzückend und durch ihre reizende äussere Erscheinung fesselnd. Im Juni 1870 gastirte sie in Wien, wo sie sich ihre ersten deutschen Beifallskränze holte. Selten ist dort eine fremde Sängerin mit wärmerer Sympathie begrüsst worden. Das Aufsehen, welches sie in Wien erregte, die Aufnahme, welche nicht glänzender sein konnte, und der Ausbruch des deutsch-französischen Krieges bewogen Minnie H., einen dreijährigen Contrakt mit der k. k. Hofoper abzuschliessen, und sie blieb der gefeierte Liebling der Wiener, auch als sie 1873 die Stellung an der Hofbühne mit derjenigen der Primadonna an der neu errichteten »Komischen Oper« in Wien vertauschte. Als sie noch in demselben Jahre, durch Intriguen veranlasst, letzteres Institut verliess, erlosch der Stern desselben.

Minnie H. gastirte hierauf mit den seltensten Erfolgen an deutsch-österreichischen und deutsch-russischen Bühnen, 1874 längere Zeit in Pesth, von wo sie im Novbr. desselben Jahres zum ersten Male zu Gastspielen nach Norddeutschland abging, an die ihr Aufsteigen zum höchsten Gipfel des Ruhmes zu knüpfen sein dürfte. Sie sang bis zu Ende des Jahres an der königl. Oper zu Berlin (episodisch auch in Braunschweig) Mignon, Zerline (Don Juan), Rosine und Margarethe und brachte durch ihre jugendfrische, vorzüglich gebildete Stimme frisches Blut in den welk gewordenen Körper dieses Institutes, in dem sich die Clique ihr Nest gebaut und ausser den Wagner'schen Opern das gesammte Repertoir mit Beschlag belegen, keine neue Kraft, viel weniger eine überragende Grösse aufkommen lassen wollte. Wenn die königl. Verwaltung die künstlerische Seite ihrer Mission herauszukehren weiss, so wird sie den gerechten Wünschen des kunstgebildeten Publikums Rechnung tragen und die auch in Berlin hochgefeierte Sängerin für die deutsche Hauptstadt gewinnen; die alten abgehetzten Paradepferde sind bis zur Monotonie vorgeritten. — Minnie H. beherrscht das Soubretten- und Coloraturfach der Oper in unvergleichlicher Souveränetät, hat aber auch auf dramatischem Gebiete hervorragende Proben der Tüchtigkeit abgelegt. Von allen Sängerinnen der Gegenwart hat sie den weitaus grössten Rollenkreis inne und singt deutsch, italienisch, französisch, englisch und ungarisch mit gleicher Vollendung und einschmeichelnder Grazie. Ihr Gesangstalent unterstützen ein gewandtes, empfundenes und lebendiges Spiel und eine blendende Erscheinung.

Haumann, Theodor, Violinvirtuose der belgisch-französischen Schule, geboren am 3. Juli 1808 zu Gent von israelitischen Eltern, bereitete sich, dem Wunsche der letzteren gemäss, auf dem Athenäum zu Brüssel und der Universität zu Löwen zum Rechtsstudium vor. Je lässiger er die aufgedrängten Studien betrieb, um so eifriger ging er den Musikstudien nach, besonders nachdem er durch Snell, Violinist am Theater zu Brüssel, im Violinspiel ziemlich weit gebracht worden war. Beharrliches Selbststudium förderte ihn weiter, und plötzlich verliess er die Universität und spielte im Opernorchester zu Brüssel als Volontair am ersten Geigenpulte mit. Im J. 1827 unternahm er eine Concertreise nach Paris und London und gefiel in ersterer Stadt sehr, in letzterer fast gar nicht. Muthlos kehrte er in seine Heimath zurück, vollendete das Rechtsstudium und absolvirte das Doctorexamen. Eine feste Anstellung verscherzte er, da er sich wieder mit ungestümem Eifer auf die Vervollkommnung seines Violinspiels warf. Er erschien 1832 wieder in Paris, wo er Furore machte und besuchte hierauf, von grossem Erfolge begleitet, Südfrankreich, Norddeutschland und Russland. Im J. 1837 war er wieder in Paris, verschwindet aber von dieser Zeit an gänzlich von der Oeffentlichkeit. Sein Ton wird als wohlklingend, sein Spiel überhaupt als fertig und elegant gerühmt, wenn ihn nicht, wie häufig, nervöse Aufregung und Unruhe be-

herrschten, die seine Leistungen sehr ungleich machten. Für sein Instrument hat er Fantasien, Rondos, Variationen u. s. w. geschrieben, welche jedoch als Mittelgut zu bezeichnen sind.

Haun, Johann Ernst Christian, deutscher Gelehrter und Musikkenner, geboren zu Gräfentonna am 21. Juni 1748 und gestorben 1801 als Stiftsprediger, Landschulen-Inspektor und Direktor des Schullehrerseminars zu Gotha, hat sich durch einen Abschnitt seines Schulsystems in Bezug auf die Lehre des Orgelspielens in Seminarien in seiner Zeit verdient gemacht. Dieser Abschnitt ist unter dem Titel: »Anweisung zu den Anfangsgründen der Musik überhaupt und denen des Claviers insonderheit«, als das 34. Kapitel aus Herrn Haun's Methodus (Erfurt, 1801), besonders erschienen. †

Haupt, wahrscheinlich ein Musiker von deutscher Abstammung und zu Paris als Hornist wirkend, gab daselbst mit Punto gemeinschaftlich jene berühmte »*Méthode pour apprendre les élemens des* 1 *et* 2 *Cors*« heraus. †

Haupt, (Karl) August, einer der ausgezeichnetsten Orgelvirtuosen der Gegenwart, geboren am 25. Aug. 1810 zu Cunau in Schlesien, besuchte von 1824 bis 1827 das Gymnasium zu Sorau und begab sich hierauf nach Berlin, wo A. W. Bach im Orgelspiele, Bernh. Klein und nach dessen Tode S. W. Dehn seine Lehrer wurden. Sein erstes öffentliches Auftreten 1831 als Orgelvirtuose machte bereits Aufsehen, und er wurde 1832 als Organist an der französischen Klosterkirche, 1835 an der Elisabethkirche, 1839 an der zu St. Nicolai und 1849, nach dem Tode seines genialen Freundes Thiele, an der Parochialkirche (an letzterer zugleich als Glockenist) zu Berlin angestellt. Das zuletzt erwähnte Amt bekleidet er noch gegenwärtig mit grosser Auszeichnung. Im J. 1838 reiste er, um sich weiter auszubilden, zu Friedr. und Joh. Schneider, bei welchen Meistern er sich besonders in der Improvisation vervollkommnete. Durch zahlreiche Concerte verbreitete sich sein Ruhm als unvergleichlicher Virtuose und Kenner der Orgel, und von weit und breit her kamen Notabilitäten seines Instrumentes, um seine Rathschläge, ja sogar noch seinen Unterricht zu erbitten. So wurde ihm u. A. 1854 der ehrenvolle Auftrag zuertheilt, die Ausarbeitung der Disposition für die Riesenorgel im Krystallpalast zu London auszuführen. Erst in den 1860er Jahren aber wurde sein sehnlichster Wunsch erfüllt, seine reichen Kenntnisse als öffentlicher Lehrer auf eine spätere Generation übertragen zu dürfen, indem er Anstellung am königl. Kirchenmusik-Institute fand. Nach A. W. Bach's Tode wurde er zum interimistischen Direktor und 1870 endlich zum wirklichen Direktor dieser Anstalt und zugleich zum Professor der Musik ernannt. Von seinen zahlreichen Compositionen sind diejenigen für Orgel leider Manuscript geblieben und nur ein- und mehrstimmige Lieder theils selbstständig, theils in zahlreichen fremden Sammlungen im Druck erschienen. Endlich hat er noch ein Choralbuch (Berlin, 1869) herausgegeben, welches in der einschlägigen Literatur einen hohen Rang behauptet.

Haupt, Leopold, deutscher Theologe und Musikkenner, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Archidiaconus an der Peter- und Paulskirche zu Görlitz, hat veröffentlicht »Volkslieder der Wenden« (Grimma, 1841) und »Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen«.

Haupt, Moritz, deutscher Violinist und Componist, war seit 1834 im Orchester des Stadttheaters zu Frankfurt a. M. angestellt und hat um 1840 einige Sinfonien und andere grössere Werke seiner Composition aufführen lassen.

Hauptabsatz, s. Absatz.

Hauptaccent, s. Accent, Metrum, Rhythmus, Takt, Thesis. Als Ergänzung des Artikels Accent mögen hier noch einige Schriften genannt werden, die über diesen Begriff, soweit derselbe für Musiker von Bedeutung ist, Aufklärung geben: 1) Joh. Mattheson, »Der vollkommene Kapellmeister« (Hamburg, Christian Herold, 1739), S. 112 ff. und S. 174 ff. — 2) Heinrich

Chr. Koch, »Versuch einer Anleitung zur Composition« (Rudolstadt und Leipzig, 1782), II. Thl. S. 270 ff. und III. Thl. S. 13 ff. — 3) Joh. Aug. Apel, »Metrik« (Leipzig, 1814). — 4) »Leipziger musikalische Zeitung«, Jahrg. 1830, Spalte 805 ff. — 5) Moritz Hauptmann, »Die Natur der Harmonik und Metrik« (II. Aufl., Leipzig, 1874). — 6) Rud. Westphal, »Elemente des musikalischen Rhythmus« (Jena, 1872), I. Thl. S. 16 ff. O. T.

Hauptaccorde oder **Hauptharmonien.** Aeltere Theoretiker gebrauchen diesen Ausdruck gewöhnlich zur Bezeichnung der *Dur-* und *Moll*dreiklänge, mitunter aber auch gleichbedeutend mit Grundharmonien; im letzteren Falle bezeichnen sie damit diejenigen Grund- oder Urformen der Accorde, nach deren Muster andere Accorde gebildet werden. Als solche H. gelten: der Dreiklang *(a)* und der Septimenaccord *(b)* in unbestimmter Notation bei terzenweiser Anordnung.



Gewöhnlich gebraucht man den Ausdruck H. aber in Rücksicht auf die Bedeutung gewisser Accorde innerhalb einer Tonart (s. d.); die H. sind in diesem Sinne die wichtigsten Accorde einer Tonart, d. h. diejenigen Harmonien, die in der Tonart am häufigsten auftreten, und deren Verbindung am besten geeignet ist, das Ohr in die betreffende Tonart einzustimmen. In der Regel zählt man hierzu die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe *(a)* und den Dominantseptimenaccord *(b)*; alle anderen in der Tonart möglichen Accorde heissen dann Nebenaccorde (s. d.).

C-dur. *A-moll.*

a. *b.* *a.* *b.*



Bei einigen Theoretikern wird der Ausdruck H. auch im engeren Sinne nur zur Bezeichnung des Accordes der ersten Stufe (oder des tonischen Dreiklanges, s. d.) verwerthet. O. T.

Hauptcadenz, auch Finalcadenz (s. d. und Cadenz).

Hauptcanal nennt man in der Orgel die Windröhre, in welche durch die mit ihr eng verbundenen Balgschnauzen der Wind unmittelbar aus den Schöpfbälgen strömt, und von dem aus derselbe dann erst in die Nebencanäle getrieben wird. Der H. ist stets vierkantig gebaut und sind die Kanten desselben sorgfältig durch Leim und Belederung winddicht gemacht. Die Grösse und Weite des H. richtet sich streng nach der Grösse des Orgelwerkes, zu dem er verwandt werden soll, und sind über diese Dimensionen von den verschiedenen Meistern feste Regeln aufgestellt. Man findet diese Regeln in Töpfer's »Orgelbaukunst« §. 103 S. 100 ff., sowie in J. S. Hallen's »Kunst des Orgelbaues« (6. Band der »Werkstätte der Künste«) S. 310 ff., auf welche Werke verwiesen sei. Je nach dem Gutheissen des Orgelbauers fertigt derselbe den H. einer Orgel ungetheilt oder getheilt an, um dadurch die Windvertheilung in angemessenster Weise zu befördern. Der H. birgt in seinem Raume noch verschiedene andere Orgeltheile. Von diesen mag zuerst das Contraventil (s. d.) vermerkt werden, das dem Winde den Rückgang nach den Schöpfbälgen abschneidet, und dann das Haupt-Sperrventil (s. d.), das den Wind vom Werke abschneidet, sowie dessen Zugang zu demselben beherrscht. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass der Zug Evacuant (s. d.) oder Windablasser und der Gazeschweller (s. d.), sowie die Windwaage (s. d.) in dem H. ihre Stelle finden. 2.

Hauptclavier, Hauptmanual oder **Haupttastatur** nennt man bei einer Orgel, welche mehrere Manuale hat, dasjenige, welches direkt die meisten und grössten klingenden Stimmen beherrscht. Bei zwei Manualen ist es stets das untere; sind drei Claviere vorhanden, so ist gewöhnlich das mittlere das H., seltener

das untere. Wahrscheinlich giebt man der Anordnung, das H. bei drei Manualen in die Mitte zu bauen, um deswegen den Vorzug, weil dann die Koppelung der verschiedenen Manuale leichter zu construiren ist. 2.

Hauptdreiklänge, s. Hauptaccorde.

Hauptformen der Tonstücke. Die Zahl der Formen, in denen Tonstücke erscheinen können, könnte eben so gross sein, wie die Zahl der Tonstücke selbst. Es stimmen aber eine ganze Anzahl einzelner Tonstücke in gewissen wesentlichen Zügen überein. »Der Inbegriff nun der Grundzüge, in denen eine Masse einzelner Kunstwerke übereinstimmt, heisst Kunstform. Es ist klar, dass es solcher Kunstformen mehrere oder viele geben kann; ja, wer die Unermesslichkeit und Unbegränztheit des geistigen Lebens kennt und seine Thätigkeit beobachtet, wird schon voraussetzen, dass die Zahl der Kunstformen nicht zu begränzen ist, dass immer neue erfunden werden können« (A. B. Marx, »Lehrb. der Comp.« II. S. 5). Es giebt aber gewisse Grundformen, von denen alle anderen Formen sich ableiten, oder aus denen und den abgeleiteten Formen sie sich zusammensetzen lassen. Diese Grundformen heissen die H. Die Zahl und Art dieser H. ist übrigens zu verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Theoretikern durchaus nicht gleich geblieben. Näheres hierüber findet man unter Kunstformen.

Hauptfortschreitungen eines Accordes sind diejenigen Harmonieschritte, welche von dem betreffenden Accorde aus die natürlichsten sind (s. Fortschreitung, Cadenz und Auflösung).

Hauptgedanken sind die bedeutungsvollsten und hervortretendsten Gedanken innerhalb eines Tonsatzes (s. Gedanke).

Hauptgesang, s. Hauptmelodie.

Hauptgrade des Tempo, s. Tempo und Tempowörter.

Hauptintervalle sind diejenigen Töne eines Accordes, welche zur Charakterisirung des betreffenden Accordes erforderlich sind; im Dreiklange sind es Grundton und Terz, im Semptimenaccorde die Septime u. s. f. (s. Intervall). — Einzelne Theoretiker verstehen unter H.n auch diejenigen Intervalle, von denen andere Intervalle durch Umkehrung u. dergl. abgeleitet werden; so ist die Terz das Hauptintervall zur Sexte u. s. f. Nach meinem Systeme werden bekanntlich alle harmonischen Intervalle abgeleitet von drei Intervallen: reine Octave, reine Quinte und grosse Terz; diese drei Intervalle würden demnach die H. sein. Ich gebrauche für dieselben indessen den Namen Grundintervalle. — Endlich werden mit diesem Ausdrucke auch wohl die natürlichen Intervalle (s. d.) bezeichnet. O. T.

Hauptlade oder Hauptwindlade der Orgel nennt man diejenige Windlade, welche auf sich die grössten und meisten Principalstimmen stehen hat. Man baut die H. bei grossen Werken stets mit zwei Windeinfällen, damit dem starken Windverbrauch volle Genüge werden hann und nicht ein Schluchzen des Tones einzutreten vermag. Ueber den Bau der H. berichtet der Artikel Windlade (s. d.). 2.

Hauptlagen, s. Lagen.

Hauptleiter oder Haupttonleiter, s. Normalleiter und Stammtonleiter.

Hauptmann, Lorenz, trefflicher deutscher Orgelspieler, Kirchencomponist und Gesanglehrer, geboren am 15. Jan. 1802 zu Grafensulz in Niederösterreich, leistete schon in seinem zwölften Jahre Bedeutendes im Orgelspiel. Bis zum 24. Lebensjahre war er Lehrer in seinem Geburtsorte, begab sich 1826 nach Wien, wo er die Organistenstelle am Theresianum und an der Paulanerkirche erhielt, studirte unter Seyfried eingehend die Composition und wurde später, gleichzeitig einen gründlichen Gesangunterricht ertheilend, Chordirektor an der Augustiner-Pfarrkirche der Vorstadt Landstrasse. Er starb in sehr geachteter Stellung am 25. Mai 1870 zu Wien. Componirt hat er Messen, Gradualien und andere Kirchensachen, die noch immer sehr geschätzt sind, sowie

Claviersonaten, Violin- und Orgelstücke, gute Solfeggien, instructive Singduette u. s. w. Ein Theil dieser Werke ist in Wien auch im Druck erschienen.

Hauptmann, Moritz, hochbedeutender Musiktheoretiker, vorzüglicher Tonsetzer und Contrapunktist, wurde am 13. Octbr. 1792 zu Dresden geboren, wo sein Vater, Johann Gottlob H., als Hofbauconducteur, später als Oberlandbaumeister angestellt war. Er verlebte seine früheste Kindheit ohne wesentliche Störungen, erhielt sehr bald einen vom Vater überwachten Unterricht in den alten Sprachen, in der Mathematik und im Zeichnen, erlernte von seiner Mutter, Louise Salome H., geborene Saxe aus Genf, spielend das Französische und gewöhnte seine Zunge im Umgange mit italienischen Musikern am Hofe Dresdens mit grosser Leichtigkeit an die Aussprache italienischer Wörter. In seinem achten Jahre begann der Violinunterricht bei Scholz, und die Fortschritte in diesem Zweige der Tonkunst waren so bedeutend, dass er mit dem berühmten Pianisten Franz Ignaz Lauska schon im J. 1806 schwierige Sonaten vom Blatt weg spielen konnte. Im J. 1808 von Grosse im Generalbass und Clavierspiel unterrichtet, machte er in diesem Jahre wiederholte Compositionsversuche, setzte im folgenden Jahre die contrapunktischen Studien fort und erhielt gegen Ende jenes Jahres den Hofkapellmeister Morlacchi zum Lehrer in der Composition.

Die Neigung H.'s zur Tonkunst trat in seinem 19. Jahre so entschieden hervor, dass der Vater dem Willen des Sohnes, Musiker zu werden, kein Hinderniss in den Weg legte, trotzdem er denselben durch die sorgfältigste Erziehung in der Mathematik, im Zeichnen und in den classischen Wissenschaften zum Baufache hatte vorbereiten lassen. Behufs höherer musikalischer Ausbildung ging der Jüngling 1811 nach Gotha zu dem in dieser Stadt damals als Concertmeister fungirenden Louis Spohr, machte unter dessen Leitung eifrige Studien im Violinspiel und in der praktischen Composition, erzielte durch dieselben die besten Resultate, von denen besonders ein Violinconcert, eine Ouvertüre, mehrere Messensätze und Lieder hervorzuheben sind, und schloss sich als jüngerer Freund diesem seinem Lehrer aufs Innigste an. Im J. 1812 kehrte er nach Dresden zurück, erhielt daselbst in der Hofkapelle eine Stelle als Violinspieler, nahm jedoch bald wieder seinen Abschied, machte Kunstreisen nach Wien und Prag, wurde 1815 Musiklehrer im Hause des Fürsten Repuin in der Absicht, mit dessen Familie später nach Italien zu gehen, und nahm dann, als sich durch die Ernennung dieses Fürsten zum Gouverneur von Kleinrussland das italienische Reiseprojekt zerschlagen hatte, vom J. 1815 ab seinen Aufenthalt zuerst in Petersburg, dann in Moskau und zuletzt in Pultava, wo er bis zum J. 1820 als Lehrer der hohen Familie thätig war.

In letzterer Stadt, wo er wenig äussere Anregung zur Tonkunst fand, pflegte er wieder die mathematischen und naturwissenschaftlichen Studien, leistete sogar als Architekt und Feldmesser häufig den wirksamsten Beistand und legte durch seine Vertiefung in die Akustik und Theorie der Musik den Grund zu seiner späteren Bedeutung als musikwissenschaftlicher Denker. In der Composition war er ebenfalls, hauptsächlich in den letzten Jahren seines russischen Aufenthalts, thätig. Eine ganze Reihe seiner Arbeiten, von denen später viele im Druck erschienen sind, datiren aus dieser Zeit; es sind darunter viele deutsche und italienische Gesänge, die Violinduetten op. 2, auch eine grosse tragische Oper »Mathilde«. Im J. 1820 kehrte der Künstler nach Dresden zurück und lebte hier zwei Jahre als Privatmann. Fortwährend im freundschaftlichen Briefwechsel mit Spohr in Kassel stehend, gestalteten sich endlich die Verhältnisse der Art, dass H. 1822 nach Kassel als Violinspieler in die Hofkapelle berufen wurde, wo ihm Spohr auch Schüler zuwies, welche sich in der Theorie und Composition ausbilden wollten, z. B. Ferd. David, Curschmann, Norbert Burgmüller, Grenzebach, Kiel etc., und Spohr bekennt in seiner Biographie, dass H. vorzügliches Geschick dazu entwickelt habe. Seine Compositionsthätigkeit entfaltete sich hier in hohem Grade; Motetten, Messen, Cantaten, Lieder con-

Staats-Bibliothek Bamberg

cipirte hier der Meister und erlebte mehrere mit Erfolg gekrönte Aufführungen seiner Oper »Mathilde«; auch beschäftigte er sich eingehend mit musikwissenschaftlichen Arbeiten und unternahm, theils zur Bereicherung seiner Kenntnisse, theils zur Erholung Reisen nach Italien und Frankreich.

Seit dem 27. Novbr. 1841 mit der Tochter des Akademiedirektors Hummel in Kassel vermählt, machte er mit seiner Gattin Susette, deren künstlerische Ausbildung als Malerin und Sängerin das poetische Gemüth des Meisters so oft zum Schaffen begeisterte, im Sommer 1842 eine Reise nach Paris, von welcher er bald zurückkehrte und dann der an ihn ergangenen Berufung zum Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig Folge leistete. Nach einem für Spohr besonders schmerzlichen Abschied trat er am 12. Septbr. 1842 das Cantorat an, wurde zugleich Lehrer am Conservatorium der Musik, erhob sich durch seine wissenschaftliche und künstlerische Thätigkeit zu dem grössten Theoretiker des 19. Jahrhunderts empor und erwarb sich als einer der edelsten Menschen die höchste Liebe und Achtung der ihm Näherstehenden. Vom bayerischen, hannoverschen und sächsischen Hofe durch Ritterorden ausgezeichnet, von der Universität Göttingen zum Ehrendoctor promovirt, von der philosophischen Facultät der Universität in Leipzig bei mehreren Gelegenheiten als Examinator zugezogen, und von verschiedenen bedeutenden Gesellschaften zum Ehrenmitgliede ernannt, beschloss der Meister sein edles, reiches Leben am 3. Jan. 1868 und ward am 6. Jan., nachdem Pastor Valentiner und Professor Eckstein dem verehrten Todten in der Thomasschule herrliche Worte der Liebe und des Dankes gewidmet hatten, mit den höchsten Ehrenbezeugungen, welche an den Tod Mendelssohn's, des ihm lange vorangegangenen Freundes, erinnerten, zur Erde bestattet. Seine treue Gattin, die mit ihrem tiefen Geiste und Herzen die verwandte Seele des edeln Mannes so ganz verstand, und seine drei trefflichen Kinder beweinten den unersetzlichen Verlust; aber nicht allein seine Familie, sondern ganz Leipzig trauerte um den Dahingeschiedenen, welcher den durch die bedeutenden Cantoren Calvisius, Bach, A. Hiller etc. geschaffenen Ruhm der ehrwürdigen Thomasschule zu erhalten und noch höher zu führen wusste.

Dass »die Melodie des polyphonen Satzes eine gebundene, nicht auf einer basirenden Harmonie allein ruhende, sondern durch andere Melodien, die gleichberechtigt sich mit ihr bewegen sollen, mitbestimmte« ist, wurde in der neueren Zeit von keinem mehr zur Geltung gebracht, als von Moritz H. Durch das Studium der Italiener, S. Bach's, Händel's und anderer Tonschöpfer, sowie durch fortwährendes Denken zum vollendetsten technischen Ausdruck befähigt, konnte er die Gefühle seines Innern in klarster Gestaltung äusserlich fassen und fixiren, so dass die Nachwelt an seinen Werken einen Schatz reiner Freude, tiefer Erbauung und reicher Belehrung ererbt hat. In seinen zwei-, drei- und vierstimmigen Gesängen spiegelt sich seine ganze reine Seele wieder, und wie hinter ihm im wesenlosen Scheine jeder gewöhnliche Gedanke lag, so finden wir auch in seinen Compositionen stets den reinsten Satz, die wahrste Empfindung. Auf der Höhe der Kunst stehend, strebte er stets darnach, nicht für den Künstler und Kunstkenner allein, sondern für die Menschen zu schreiben, daher auch sein eigener Ausspruch im Allgemeinen sein ganzes Schaffen charakterisirt: »Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschliesslich da, sondern für den Menschen.« Man betrachte nur sein op. 46, in dem er so fröhlich und glücklich die Natur besingt, wo er bei aller contrapunktischen Kunst die schönste Einfachheit bewahrte und den zweistimmigen Satz in einer Weise verwendet, die jedem Kenner Bewunderung abnöthigen muss. Fast noch höher stehen die zwölf dreistimmigen Canons, op. 50, in denen der Meister zeigte, wie auch in der strengen Form die volle Entwickelung des melodischen Elements möglich ist. Unter der Menge vierstimmiger Gesänge heben wir nur op. 32 hervor, nicht, als ob die anderen Werke diesem nachständen, da H. jeden Stoff, welchen er componirte, mit Meisterschaft be-

wältigte, sondern hauptsächlich aus dem Grunde, weil die in diesem Hefte enthaltenen Lieder am populärsten geworden sind.

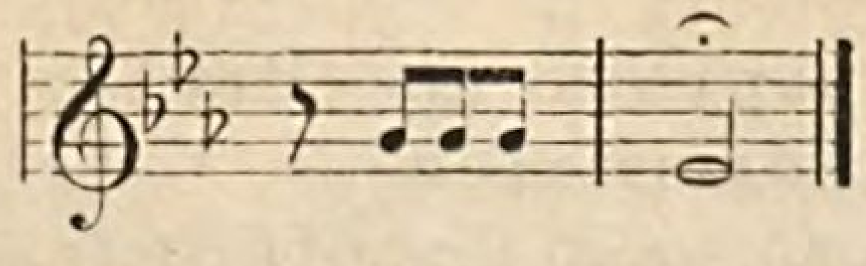
Wenn der musikalisch Empfängliche Erbauung sucht, so mache er sich mit den kirchlichen Tonstücken H.'s bekannt, von denen die beiden Messen, die eine *a capella*, die andere mit Instrumentalbegleitung componirt, als die umfangreichsten Werke dieser Richtung in seinem Schaffen bezeichnet werden müssen. Eine höhere Vollendung des Tonsatzes hat kein Componist des 19. Jahrhunderts offenbart, als wie man ihn in diesen Meisterwerken angewendet findet, gleichwie auch Niemand leugnen dürfte, dass H. in seinen theoretischen Schriften einen Schatz der Belehrung niederlegte, um den ihn alle Musikgelehrten beneiden können. Die tiefe, umfassende Kritik über Werke von Seb. Bach und Klengel, die aus Bach's Kunst der Fuge gewonnenen klaren Dispositionen, die akustisch und theoretisch gleich werthvollen Abhandlungen in Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft«, die Regeln zur Beantwortung des Fugenthemas in den Wiener Recensionen, endlich die wahrhaft grossartigen Entwickelungen in seinem umfangreichsten Werke: »Die Natur der Harmonik und der Metrik« (Leipzig, 1853) zeigen einen Geist, auf den die ganze Welt der Töne stolz sein muss. Indem er hier die Erfahrungen eines ganzen Künstlerlebens in Erwägung zog, vermochte er den von ihm ergründeten Gesetzen des Tonsystems in seiner harmonischen und metrischen Gestaltung einen philosophischen Ausdruck zu geben, dessen Logik für alle Zeiten als Muster für theoretische Analysen gelten wird. Von dem Elementarsatze ausgehend: »Jede verständige Formation beruht von Hause aus auf einem gegebenen Gegensatze; dieser ist das Element derselben. In der Sprache ist es die Silbe, die aus Vocal und Consonant zusammengesetzt ist, in der Musik das Intervall aus dem einen und anderen Tone, in der Architektonik ist es die Verticale und Horizontale«, hiervon ausgehend und diesen Elementarsatz gewissermaassen in höhere Potenzen erhebend, war es ihm möglich, das ganze Gebäude seiner Harmonik und Metrik zu errichten und dabei stets mit klarem Bewusstsein die Vermittelung der Gegensätze durchzuführen. Wie er im Leben bald den tiefen Ernst für die heilige Sache offenbarte, bald den feinen Humor in gesellig heiterer Umgebung hervorsprudeln liess, und so häufig im Process des künstlerischen Schaffens diese Gegensätze seiner edeln Natur zu vermitteln wusste, so gelang es ihm auch, historisch und ästhetisch, theoretisch und praktisch die ganze Summe des accordlichen und rhythmischen Gegensatzes zu entwickeln und die Geschichte der Theorie in glänzendster Weise zu begrenzen. O. P.

Hauptmanual, s. Hauptclavier.

Hauptmelodie, s. Hauptstimme und Melodie, ist derjenige Gesang, welcher in einem homophon mehrstimmigen Satze von der einen oder von allen Hauptstimmen nacheinander vorgetragen wird. — Mitunter fasst man diesen Begriff auch gleichbedeutend mit Hauptstimme selbst.

Hauptmotiv ist dasjenige Motiv (s. d.), welches innerhalb eines Tonsatzes in der Regel zuerst auftritt und im Verlaufe des ganzen Stückes am häufigsten wiederholt wird. So ist das Beispiel bei *a* das H. des ersten Satzes von Beethoven's *C-moll*-Symphonie (s. auch Thematische Arbeit).

a.



O. T.

Hauptner, Thuiskon, deutscher Gesanglehrer und gefälliger Vocalcomponist, geboren um 1825 zu Berlin, war zu seiner höheren musikalischen Ausbildung Schüler der königl. Akademie der Künste und wurde 1847 durch eine Prämie ausgezeichnet. Von 1850 an fungirte er als Orchesterdirigent, zunächst des Vorstädtischen Theaters, welches er 1852 mit dem Königsstädter Theater

vertauschte. In dieser Zeit schwang er sich zu einem der beliebtesten Localcomponisten des Tages empor, indem er für die genannten Bühnen, sowie für das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin viele Gesangpossen, Liederspiele u. dergl. componirte, welche zum Theil das Eintagsleben überdauerten. Im J. 1854 begab sich H. nach Paris, wo er vier Jahre lang im Conservatorium, sowie in der Duprez'schen Gesangsschule die besten Methoden der Stimmbildung studirte. Nach Berlin 1858 zurückgekehrt, war er als Gesanglehrer, sowie journalistisch als Referent für die »Neue Berliner Musikzeitung« thätig und veröffentlichte die Frucht seines Studienaufenthaltes in Paris, eine grosse deutsche Gesangsschule (Berlin, 1861). Im J. 1863 wurde er als Gesanglehrer an die Musikschule nach Basel berufen, in welcher Stellung er bis 1869 verblieb. Hierauf nahm er seinen Aufenthalt in Potsdam und wirkt daselbst, ohne in die öffentlichen Musikzustände mit einzugreifen, durch Ertheilung von Privat-Gesangunterricht.

Hauptnoten ist in mehrfachem Sinne gebräuchlich. 1. Zunächst bezeichnet man damit diejenigen Töne, welche zur harmonischen Grundlage (s. d.) eines Tonstückes gehören, also wirkliche Accordtöne sind; ihnen gegenüber stehen dann die Nebennoten (s. d.), welche durch Anwendung von zufälligen Dissonanzen (s. d.) entstehen. — 2. In einem wesentlich anderen Sinne spricht man von H. in Rücksicht auf die rhythmische Stellung der Töne; in dieser Beziehung versteht man darunter alle diejenigen Töne, welche den grammatischen Accent (s. d.) bekommen, ganz abgesehen davon, ob sie zu der zu Grunde liegenden Harmonie gehören oder nicht (s. auch Anschlagende Noten). — Unter H. versteht man 3. bei den Verzierungen (s. d.) diejenigen Noten, über welchen das Zeichen einer besonderen Spielmanier (Doppelschlag, Triller u. s. w.) steht. Die H. bezeichnen also immer denjenigen Ton, welcher durch Zuziehung seiner Hülfstöne oder Nebentöne verziert wird. Bei den folgenden Verzierungen bei *a* ist also das *c''* die Hauptnote, *d''* und *h'* dagegen sind die Hülfsnoten. Einzelne Theoretiker nennen endlich 4. auch wohl den Grundton der Tonart (die Tonika) so, und gebrauchen demnach Hauptnote gleichbedeutend mit Hauptton (s. d.).



Hauptpartie ist der wichtigste Theil oder die wichtigste Stimme in einem grösseren Tonsatze. O. T.

Hauptprincipal nennt man die 2,5 metrige Principalstimme eines Manuals, selbst wenn neben derselben noch eine 5 metrige in demselben vorhanden ist. Grund hierfür ist wahrscheinlich die Menschenstimme, deren Töne das Manual wiederzugeben zur Aufgabe hat, und deshalb wird wohl auch das Principal, welches dies vermag, als H. dieses Theils des Tonreichs der Orgel angesehen. Die Bezeichnung der 5 metrigen Principalstimme im Pedal als H. daselbst hat ebenfalls hierin seine Begründung, da man die Töne, welche das Pedal geben soll, als eine Octave unter denen der Menschenstimme stehend, normal erachtet und somit alle 5 metrigen Klänge als Grundklänge des Pedals anschaut. 2.

Hauptprobe, s. Generalprobe und Probe.

Hauptregister, s. Grundstimmen.

Hauptsänger (ital.: *Primo uomo*) und Hauptsängerin (ital.: *Prima donna*) nennt man diejenigen Gesangskünstler, welche Heldenrollen oder Hauptparthien in grösseren Vocalwerken (Oper, Oratorium, Cantate u. s. w.) auszuführen haben.

Hauptsatz, s. Thema.

Hauptschluss, s. Finalcadenz.

Hauptseptime ist die Septime des Hauptseptimenaccordes. Einzelne Theoretiker nennen aber auch jede andere kleine Septime H.

Hauptseptimenaccord, Hauptseptimenharmonie oder Dominantseptimenaccord ist der Septimenaccord (s. d.), welcher auf der fünften Stufe (Dominante) jeder *Dur-* und jeder *Moll*tonart steht; in *C-dur* und *C-moll* also der Accord *g—h—d'—f'*. O. T.

Hauptsperrventile nennt man in der Fachsprache der Orgelbaukunst belederte Holzklötzchen, welchen für gewöhnlich die Cancellenaufschnitte luftdicht zu decken obliegt; ihre eigentliche Aufgabe jedoch ist, beim Orgelspiele nach dem Ermessen des Spielers dem Winde den Zugang zu den Pfeifen zu eröffnen und dadurch deren Erklingen zu bewirken. Ausser dieser Benennung führt man noch viele andere für diese Orgeltheile, wie Springventile, weil diese Ventile vermittelst der unter ihnen befindlichen Federn stets in die Ruhelage zurückspringen; Spielventile, da sie eben beim Spielen der Orgel besonders hervorzuhebenden Antheil nehmen; Windladen- oder Windkastenventile, von älteren Autoren auch Laden- oder Windladenklappen genannt, wodurch man hauptsächlich den Ort, wo diese Ventile in der Orgel gebaut werden, bezeichnen wollte, oder auch schlechtweg nur Klappen oder Windklappen. In lateinischen Fachwerken findet man für die H. die Benennung: *Paraglossae.* Die Zahl der H. in einem Werke ist so gross als die Zahl der Claviaturtasten desselben. Ihrer Struktur nach sind die Kernstücke der H. längliche, viereckige, hölzerne Klötzchen, deren Länge und Breite nach diesen Ausdehnungen der durch sie zu deckenden Cancellenöffnungen bestimmt wird. Gefertigt werden diese Klötzchen aus trockenem, so weiss als möglich scheinendem, geradfaserigem Eichen- oder Weissbuchenholz, da fettes, sehr hartes und braunes sich leichter zu werfen pflegt. Alle Klötzchen erhalten einerlei Gestalt nach einer hölzernen Patrone und werden bis etwa zur Hälfte ihrer Dicke der Quere nach mit einer feinen Säge zwei oder drei Mal eingeschnitten, um dadurch deren Werfen beim Eintrocknen zu verhindern. Noch ist über die Gestaltung der Klötzchen zu bemerken, dass man sie von beiden Seiten der Länge nach abhobelt, d. h. an der der Cancellenöffnung abgewandten Seite, und zwar so viel, dass ihr Rücken in der Mitte nur die Dicke von höchstens 4 Mm. zeigt, damit sie vermöge dieser Zuspitzung den auf sie drückenden Wind leichter zu durchschneiden vermögen. Noch wäre über die je nach Erforderniss verschiedenen Ausdehnungen dieser Klötzchen zu berichten, indem nämlich von deren verhältnissentsprechender Grösse und Bauart sehr viel abhängt. Diese Ausdehnungen sind jedoch nicht fest anzugeben, weil dieselben von den in dieser Beziehung gemachten Erfahrungen der Orgelbauer abhängig sind. Um jedoch annähernd hierin etwas zu bieten, seien hier die nach einer Orgel genommenen Maasse mitgetheilt, deren Pfeifen prompt und kräftig ansprachen, und deren Spielart hinsichtlich ihrer Flachheit und Leichtigkeit zu den vorzüglichsten gehört. Zugleich fügen wir der tabellarischen Aufzeichnung der Ausdehnungen der H. den weitesten Abstand derselben bei deren Oeffnung bei.

Die Ausdehnungen der H. waren				Die Oeffnung
in d. Länge beim *C*:	43 Cm.,	in d. Breite 58,8 Cm.	u. in d. Dicke 24 Mm.	15 Mm.
- - - - *c*:	33 Cm.,	- - - 43 Cm.	- - - - 21,8 Mm.	10,9 Mm.
- - - - c^1:	27 Cm.,	- - - 39 Cm.	- - - - 19,6 Mm.	9,8 Mm.
- - - - c^2:	25 Cm.,	- - - 31,4 Cm.	- - - - 17,4 Mm.	8,7 Mm.
- - - - c^3:	24 Cm.,	- - - 27,4 Cm.	- - - - 15 Mm.	7,5 Mm.

Ist nun die Fertigung dieser Klötzchen auch noch so genau, so wird dennoch ein winddichter Verschluss der Cancellenöffnungen durch sie schwer zu ermöglichen sein, obgleich sie nach jeder Seite um 2 Mm. die Cancellenöffnungen überragen, weshalb man dieselben an der der Cancellenöffnung zugewandten Seite beledert. Als hierzu am tauglichsten hat sich wollreiches weissgares Schafleder ergeben. Vor etwa zweihundert Jahren, so berichtet

Adlung in seiner »*Mus. mech.*« S. 32, wurde hierzu Tuch angewandt. Im Anfange des 19. Jahrhunderts erst nahm man weissgares Schafleder, später, in den 1830er Jahren, auch häufig rohgares. In neuester Zeit jedoch findet man nur das weissgare in Anwendung und muss sich somit dies im Laufe der Zeit als das am meisten hierzu geeignete Material herausgestellt haben. Man wählt zu diesem Zwecke Felle aus, die überall in gleicher Entfernung vom Rücken gleiche Dicke des Leders zeigen und sich nicht in zwei Schichten auflockern. Die lange Lederwolle wird sorgfältig mit dem Sand- oder Glashobel kurz abgeschabt, um sicher zu sein, dass keine freien Fasern sich in der Wolle befinden, die sonst leicht, ein Spielwerk des Windes, Störungen bei der Tonzeugung verursachen könnten, und die glatte Seite beschabt man zweckentsprechend, damit beim Aufleimen des Leders sich die Endstellen nicht leicht lösen. Die genauere Ausführung der Belederung findet man in J. S. Hallen's »Kunst des Orgelbaues« S. 66 ff., worauf an dieser Stelle verwiesen sei. Im Allgemeinen ist hierüber nur hervorzuheben, dass die H. stets an ihrem Kopf, Kopfende, Klappenkopf oder H.kopf genannten Theile, d. i. der, wo das Ventil beim Gebrauche sich öffnet, das dünnere dem Rücken abgewandte Felltheil, das Schwanzende, der entgegengesetzte Theil des H.'s, hingegen das dickere, dem Rücken nähere Leder zeigt. Das Schwanzende macht sich nach der Belederung des H.'s auch noch dadurch kenntlich, dass an demselben das Leder über das Holz hinaus eine 2,6 Cm. lange Fortsetzung hat. Die Lederfortsetzung, schlechtweg Schanz genannt, leimt man bei der Einsetzung der H. an den Windladenboden, dass er eine Art Garnier bildet, das dem Ventil eine freie auf- und abwärtsgehende Bewegung gestattet. Statt dieses Ledergarniers erfand der Orgelbauer Volkland in Erfurt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine andere Einrichtung hierfür, nämlich: er liess den Schwanz der H. ganz weg. Dafür kantete er die Seite des Schwanzendes von oben nach unten scharf ab und lehnte diese Kante an eine schmale Leiste, wo dann das Ventil seinem Schwanze zu vermöge eines Einschnittes auf einem starken Draht von Messing läuft. Diese Einrichtung ist deswegen zu empfehlen, weil diese Ventile leicht herausgenommen und wieder eingesetzt werden können.

Alle H. würden nun, nur an diesem Schwanzende in beschriebener Art eingeleimt oder anders construirt, hängend sich in der Windlade befinden, wenn nicht unter den Ventilen angebrachte Federn, Spielventilfedern genannt, dieselben fest gegen die Cancellenöffnung pressten. Die Sperrventilfeder ist ein ungeglühter Messingdraht, der, in zwei gleiche Theile getheilt, in der Mitte auf einer dazu erfundenen Maschine, Federbrett, in Ringe gewunden ist. Der eine Schenkel dieser Feder steckt fest im Kopfe des H.'s, ungefähr 2,6 Cm. vom Ende; der andere in dem Windladenboden. Das Gewinde ist dem Schwanzende zugewandt. Damit nun im Gebrauch die Feder nicht wankt, sondern stets unter der Mitte des Ventils sich bewegt, ist dasselbe von vorn nach hinten tief eingekerbt. In diese Kerbe ist, wie oben angegeben, das Ende der Feder fest in das Ventil eingeschlagen. Der andere Schenkel wird gewöhnlich durch den Einschnitt der Leiste des Kamms, der dem Windkasten entlang angebracht ist, in seiner Bewegung regulirt. Um zu verhindern, dass die Ventile selbst nicht zur Seite abweichen können, sind oberwärts im Deckel der Lade Drahtstifte eingeschlagen, die den Ventilen ihre Bewegungsbahnen vorschreiben. Diese Stifte dürfen jedoch nicht zu kurz sein, sonst kann es sich leicht ereignen, dass das Ventil, wenn es niedergezogen ist, sich auf dieselben setzt und nicht wieder zurückspringen kann; ein immerwährendes Erklingen des Tones würde die Folge sein. Zuweilen fehlen diese Leitestifte, auch wohl Ventilleiter, Ventildrähte oder Klappenleiter genannt, und findet man zu demselben Zwecke an den Köpfen der H. längliche Oesen angebracht, durch welche die Leitestifte gehen. Wie wir sahen, werden die H. stets horizontal unterhalb an den Windladendeckel angebracht; in früherer Zeit jedoch

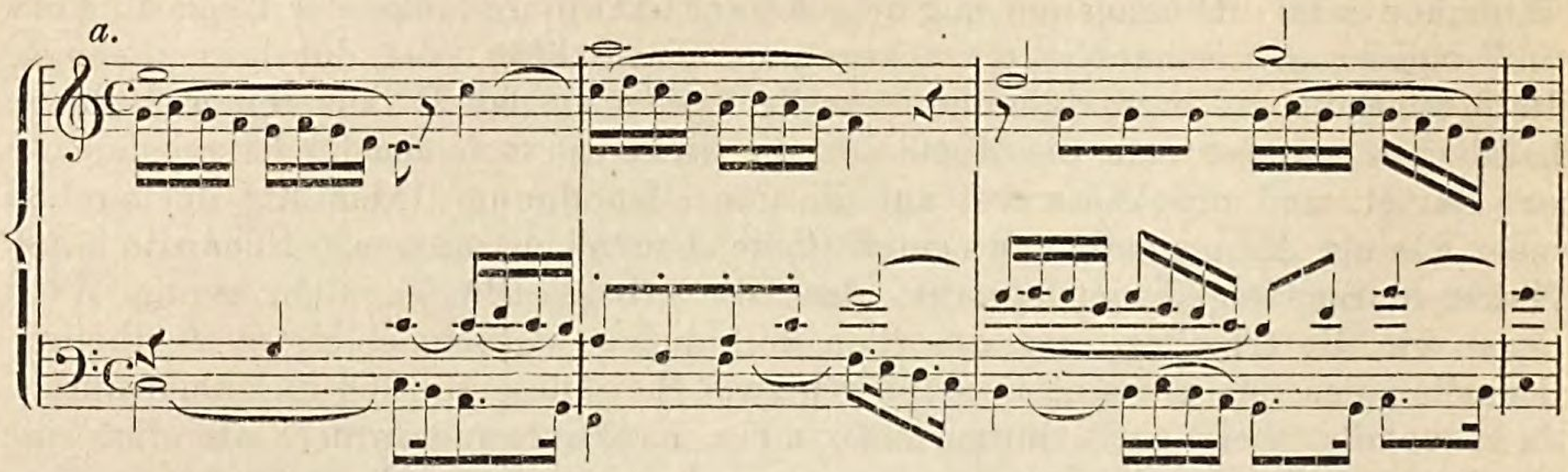
hat man auch versucht, dieselben perpendiculair zu stellen. Die hierbei zusammengesetztere Mechanik zum Aufziehen derselben aber, sowie die fast gar nicht bemerkbaren Vorzüge dieser Herstellung hat diese ganz ausser Gebrauch gebracht. Betrachten wir nun noch den Zusammenhang des H.'s, dessen Beschaffenheit wir in Vorangehendem genau bis auf eine am Rücktheile desselben unweit der Kerbe befindlichen Drahtöse beschrieben haben, mit der Tastatur, so ergiebt sich derselbe etwa folgendermaassen. In die letzterwähnte Oese, die in der Mitte oder etwas näher dem Schwanzende, je nachdem die Oeffnung des H.'s grösser oder kleiner gewünscht wird, angebracht ist, fasst mittelst einer anderen Oese ein Draht, der Pulpetendraht, welcher durch den Boden der Windlade geht. Dieser steht mit dem Abstrakten und dieser mit dem Clavis in Verbindung. Beim Niederdrücken einer Taste öffnet der durch sie bewegte Pulpetendraht die entsprechende Cancelle, indem er das H. aus seiner Ruhlage herabzieht. Lässt man die Taste los, so wirkt die Spielventilfeder wieder frei auf das H. und drückt es fest auf die Cancellenöffnung. Man hat auch schon mehr als ein H. geglaubt zu einer Pfeife bauen zu müssen. Schon in alten Zeiten waren Orgelbauer besorgt, dass die grossen Pfeifen nicht genug Wind durch ein H. erhielten, um den Ton voll und ruhig zu geben; sie ertheilten deshalb jeder der grössten Orgelpfeifen zwei H. Diese Einrichtung aber musste, da jedenfalls zwei Ventile aufzuziehen mehr Kraftaufwand fordert als eins, eine Ungleichheit in der Spielart ergeben, weshalb man, später dies einsehend, diese Einrichtung auch wieder einstellte. In neuerer Zeit wurde jedoch dieser Gedanke noch einmal angeregt und sogar noch erweitert. Der Orgelmeister Prof. J. G. Töpfer zu Weimar empfiehlt in seiner Orgelbaukunst vom J. 1833 S. 126 statt einer Cancelle von grösserer Ausdehnung lieber deren vier oder noch mehrere zu bauen, weil dadurch die Spielart der Orgel leichter werde, und sucht dies mathematisch zu beweisen. Schon Schilling in seinem Tonkünstlerlexikon aber stellt diesem mathematischen Beweise für die Sache einen ebenso mathematischen gegen dieselbe entgegen, und die Praxis hat bis heute letzteren Beweis als den wirklich richtigen anerkannt. 32.

Hauptstimme, Hauptmelodie oder **Hauptgesang** wird bald in engerem, bald in weiterem Sinne angewendet. »Im weiteren Sinne des Wortes versteht man darunter jede Stimme, die durch das ganze Tonstück hindurch mit ihrer eigenen, und von den übrigen Stimmen verschiedenen Melodie in die Harmonie des Ganzen einstimmt. So viel also ein Tonstück Stimmen enthält, deren jede ihre eigene und besondere Melodie hat, ebensoviel H.n sind in demselben vorhanden. Von den H.n unterscheidet man die Neben- oder Füllstimmen, welche entweder nur durch Verdoppelung der schon in den H.n vorhandenen Töne die Harmonie ausfüllen, oder vermittelst welcher diese oder jene H. im Einklange oder in der Octave verstärkt wird« (H. Ch. Koch, »Musik. Lexikon«, Artikel: Hauptstimme). In diesem weitesten Sinne sollte man indessen die Wörter »Haupt- und Nebenstimme« nicht anwenden; zur Bezeichnung des hier gemachten Unterschiedes eignen sich die Ausdrücke: reale oder wirkliche Stimme, resp. Füllstimme (s. d.) viel besser.

In einem etwas engeren Sinne verwendet Gottfr. Weber den Ausdruck H. »In Ansehung der grösseren oder geringeren Wichtigkeit einer Stimme, im Vergleiche gegen andere, unterscheidet man Haupt- und Nebenstimmen. Wenn, unter den mehreren Stimmen, Gesängen oder Melodien, aus welchen ein Satz besteht, eine oder mehrere aus irgend einem Grunde, sich vor den übrigen vorzüglich auszeichnen, vor den anderen hervortreten, und dadurch die Aufmerksamkeit des Gehörs vorzüglich auf sich ziehen, so legt man einer solchen den Titel Hauptstimme, Hauptmelodie, Hauptgesang, bei, und nennt in deren Gegensatze die übrigen: Nebenstimmen, begleitende, oder Begleitungsstimmen. Oft nennt man die Hauptmelodie oder den Hauptgesang auch kurzweg: den Gesang, oder: die Melodie, die Neben- oder begleitenden Stimmen aber: die Begleitung.« »Man kann im Allgemeinen sagen, dass die beiden äusseren Stimmen

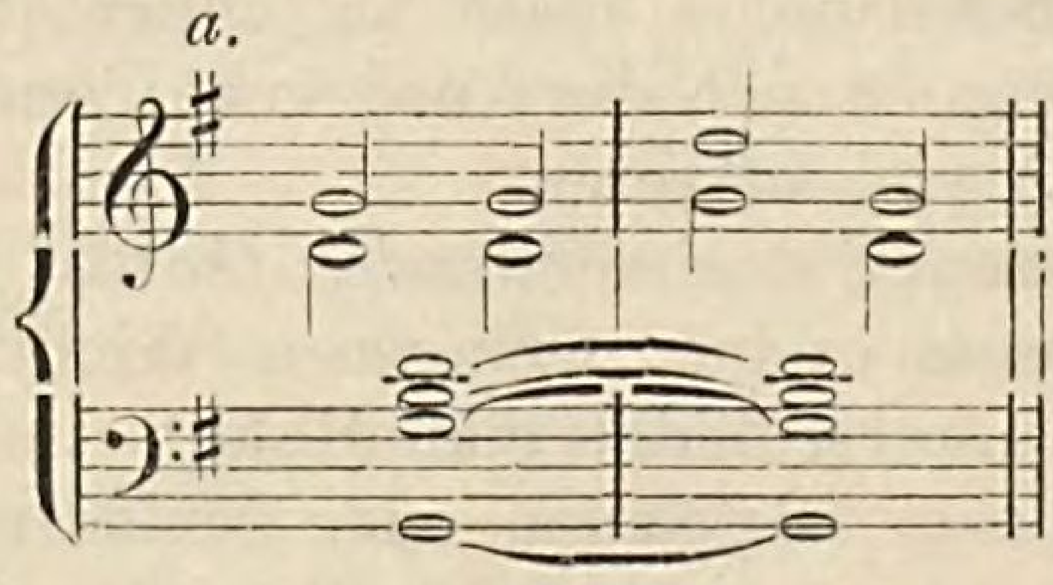
mehr und bestimmter ins Gehör fallen, als eine Mittelstimme; und zwar vorzüglich die Oberstimme. Die äusseren sind darum schon als solche immer gewissermaassen als H.n zu betrachten.« »Manche Schriftsteller pflegen die Bassstimme auch Grundstimme zu nennen; diese Benennung ist aber ungeeignet.« »Der ganze Unterschied zwischen Haupt- und Nebenstimmen ist übrigens an sich selber, wie man sieht, nur relativ, und bald sehr merklich, bald auch wieder so gering, dass er beinahe verschwindet, und dass zuweilen gleichsam alle Stimmen in gleichem, oder fast gleichem Grade H.n sind, wie z. B. bei *a*, wo jede der vier Stimmen ihren eigenen, für sich selbst sprechenden Gesang hat« (Gottfr. Weber, »Versuch«, I. S. 154 ff.).

a.



Ueber die Behandlung der H.n dieser Art spricht sich G. Weber wie folgt aus: »Eben darum, weil die H.n vorzüglich ins Gehör fallen, verdienen sie auch, dass man sie am sorgfältigsten ausbildet, und die Gesetze der guten Stimmführung darin am gewissenhaftesten, und strenger beobachtet als in den Nebenstimmen, in welchen letzteren, aus entgegengesetztem Grunde, kleine Abweichungen von der regelrechten Reinheit dem Gehöre weniger auffallen, und deshalb eher verzeihlich sind, als in den H.n. Ebenfalls wegen dieses bestimmteren Hervortretens der H.n vor den minder bemerkt werdenden Nebenstimmen, und wegen des Zurücktretens dieser Letzteren hinter die Ersteren, ist es denn auch nöthig, dafür besorgt zu sein, dass die H.n schon unter sich allein, und auch abgesehen von den Nebenstimmen, einen guten Satz bilden, so dass der Satz auch dann noch gut sein würde, wenn die Begleitung etwa gar weg bliebe. Ich will dies durch ein Beispiel erläutern. Wenn man in folgendem Satze *(a)* die beiden oberen Stimmen allein, und ohne die übrigen, spielt, so klingt solcher zweistimmige Satz, wie jeder leicht bemerkt, sehr unbefriedigend« (wegen der fehlerhaften Auslassung, s. d.). »Wollte man nun die erwähnten beiden Tonreihen allein von zwei vorzüglich ins Gehör fallenden Stimmen vortragen lassen, z. B. von zwei Singstimmen, die unteren aber blos einem begleitenden Instrumente in den Mund legen, so würde dies keineswegs befriedigen« (a. a. O. §§. 9—10).

a.



Endlich wird der Ausdruck H. aber auch in einem noch engeren Sinne angewendet. So erklärt H. Ch. Koch (»Versuch einer Anleitung zur Composition«, II. S. 4 ff.): »So viel Stimmen in einem Tonstücke vorhanden sind, eben so viel verschiedene Melodien enthält ein solches Tonstück. Auch die sogenannten Füllstimmen sind hiervon nicht ausgeschlossen, so lange sie nämlich mit anderen Stimmen nicht im Einklange oder der Octave fortgehen. Ob nun gleich die Hauptzüge dieser Stimmen in der Seele des schaffenden Tonsetzers

zusammen als ein einziges Bild entstehen müssen, wenn die eigentliche Absicht der Kunst erreicht werden soll, so sind dennoch diese Stimmen nicht von einer und eben derselben Beschaffenheit, entstehen nicht aus einer und derselben Absicht. Eine derselben enthält oft gleichsam den Umriss des Gemäldes, den bestimmten Inhalt des Ideals des Tonsetzers, diese pflegt man die H. zu nennen. Eine andere dient ihm zum Grunde des harmonischen Gewebes, womit dieses Bild ausgemalet wird, diese nennt man die Grundstimme. Wieder andere sind dazu vorhanden, die Draperie, die Auszierung und Vervollkommnung zu bewirken, und diese werden mit den Namen der Mittel-, Füll- und Nebenstimmen bezeichnet.« In dem »Musik. Lexikon« desselben Schriftstellers finden sich bei dem bereits im Eingange angezogenen Artikel noch folgende Erklärungen. »Im engeren Sinne des Wortes versteht man unter einer H. eine solche, durch welche die Empfindung besonders ausgedrückt wird, die bei einem Tonstücke zu Grunde liegt, und welcher die übrigen vorhandenen Stimmen blos zur Begleitung und Unterstützung dienen. In dieser Bedeutung behauptet z. B. in einer Arie blos die Singstimme, oder in einem Concerte blos die concertirende Stimme den Charakter der H. Bei solchen Tonstücken sind, so lange der Vortrag der H. dauert, alle übrigen Stimmen blos begleitende Stimmen, das ist, sie sind nur deswegen vorhanden, um der H. theils durch die Harmonie, theils auch durch ihre metrischen Bewegungen mehr Deutlichkeit und Bestimmtheit zu geben.« — In ähnlichem Sinne fasst A. B. Marx den Begriff H. »In der homophonen Schreibart sind zweierlei Stimmen zu unterscheiden: die H., welche den wesentlichen Inhalt vorzutragen hat und den Ansprüchen an kunstgemässe Melodie entsprechen soll, und die Nebenstimmen, welche nur um der H. willen da sind, — nicht eignen selbstständigen Inhalt haben, sondern den der H. bestärken oder hervorheben sollen. Hier

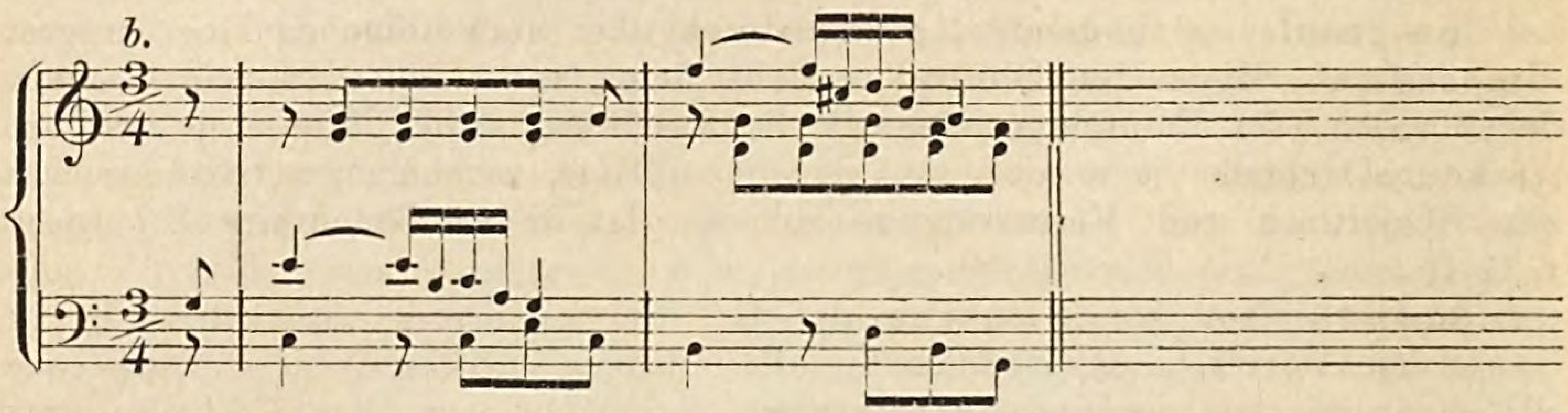


sehen wir ein homophones Sätzchen vor uns. Die Oberstimme zeigt eine bestimmt geformte und in sofern befriedigende Melodie, — gleichviel wie gering ihre künstlerische Bedeutung sein mag. Die vier anderen Tonreihen haben offenbar nur den Zweck, die H. mit Harmonie und gleichmässig bewegtem Rhythmus zu unterstützen; keine dieser Notenreihen könnte für sich als Melodie gelten, oder wohl gar der Oberstimme den Rang als H. streitig machen. In der Regel ist die Oberstimme H.; sie ist wegen ihrer Lage und der beweglicheren und eindringlicheren Natur der höheren Töne am geeignetsten dazu. Allein es kann auch jede andere Stimme, z. B. der Bass *(a)*, oder der Tenor, oder der Alt sein. Oder es kann eine Stimme um die andere als H. auftreten; z. B. das obige Sätzchen erst in seiner Weise aufgeführt werden, also mit der Oberstimme als H.; dann könnte Bass (wie unten bei *a*) oder Tenor die Hauptmelodie wiederholen und die Oberstimme an der Begleitung theilnehmen; — oder es könnten in ein und demselben Satze (wie unten bei *b*) die Stimmen in der Hauptmelodie sich ablösen, es könnte erst der Tenor, dann der Discant u. s. f. H. sein.« Die durch diesen Wechsel hervorgebrachte Mannigfaltigkeit findet namentlich in der Kammermusik (s. d.) häufige Verwerthung; sie dient dazu, die homophone Schreibweise mehr zu beleben, ja sie der Polyphonie näher zu bringen. Fasst man in einem homophon mehrstimmigen Satze zusammen, was die sich ablösenden H.n nach einander vortragen, so erhält man die Hauptmelodie (s. d.) des Satzes.

a.



b.



»Vergleichen wir die letzten Beispiele (*a* und *b*) mit dem vorhergehenden, so sehen wir, dass die Nebenstimmen auch mannigfaltigeren und anziehenderen Inhalt übernehmen, dass jede von ihnen ihren eigenen Weg gehen, oder auch eine sich besonders hervorthun kann. In den vorstehenden Fällen wird man demungeachtet nicht zweifelhaft sein, welches die H. ist« (Marx, »Allgem. Musikl.« S. 263 ff.). Es können jedoch, auch wenn man den Begriff H. in diesem engsten Sinne fasst, in einem Tonstück gleichzeitig mehrere H.n auftreten. »In Tonstücken, in welchen immer nur eine solche H. vorhanden ist, kann der Tonsetzer die vorhandene Empfindung immer nur so ausdrücken, wie sie sich bei einem Menschen nach seiner besonderen oder individuellen Art äussert. Die Tonkunst besitzt aber auch das Vermögen, die individuellen Empfindungsarten mehrerer Menschen, die sich zugleich äussern, auszudrücken. Soll dieses geschehen können, so müssen mehr Stimmen vorhanden sein, die den Charakter als H.n behaupten, oder die sich durch ihre hervorstechenden Darstellungen der verschiedenen Modificationen der Empfindung auszeichnen« (Koch, »Lexikon«). »Ist ein Satz oder eine ganze Composition so beschaffen, dass nicht eine Stimme H. ist und die anderen Nebenstimmen, sondern dass alle Stimmen wesentlichen Inhalt, gleichmässigen Antheil am Ganzen, so viel wie möglich jede die Eigenschaften kunstgemässer Melodie hat, so ist die eigentliche Mehrstimmigkeit vorhanden.« »Das Sätzchen



ist so abgefasst, dass man keine Stimme ohne die andere irgend als befriedigend, keine als H. ansehen kann; jede der beiden Stimmen strebt nach möglichster Vollkommenheit in melodischer Beziehung, jede unterstützt, ergänzt die andere und wird von ihr unterstützt, jede hat gleich wesentlichen Antheil am Ganzen: Jede ist H.« (Marx, a. a. O. S. 264). Man erkennt, dass bei dieser engeren Fassung des Begriffes H. der Unterschied zwischen Homophonie und Polyphonie (s. d.) lediglich davon abhängt, ob an jeder Stelle eines Tonsatzes sich immer nur eine, oder ob sich gleichzeitig mehrere Stimmen als H.n geltend machen. — Der Ausdruck H. erleidet also bei verschiedenen Theoretikern verschiedenartige Anwendung, und man hat sich daher immer erst

zu überzeugen, in welchem Sinne er zu nehmen ist. — Näheres findet sich übrigens noch unter Stimme, Mehrstimmigkeit, Contrapunkt u. s. f.

O. Tiersch.

Hauptstimmgattungen oder auch Hauptstimmen der Composition heissen bei einzelnen Theoretikern die vier Klassen der Singstimmen (Bass, Tenor, Alt und Sopran). — S. Marpurg, »Abhandlung von der Fuge« (Leipzig, 1806) I. S. 1 ff.

Hauptstück, Hauptsatz oder **Haupttheil** bezeichnet in einem mehrtheiligen Tonstücke (Menuett, Walzer, Marsch u. s. f.) den ersten Theil, während man die übrigen Theile (die Trios) Nebenstücke nennt.

Hauptstufen, Grundstufen, Normalstufen oder **Stammtöne** sind bei unserer Tonbenennung diejenigen Stufen des Tonsystems, von deren Namen die Namen der übrigen Stufen durch Anhängung der Erhöhungs- und Erniedrigungssilben (*is* und *es*) abgeleitet werden, also diejenigen Töne, welche in der Notenschrift ohne Gebrauch von Versetzungszeichen dargestellt werden können (*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*).

Haupttacttheil, s. Haupttheil.

Haupttactzeit, s. Haupttheil.

Haupttastatur, s. Hauptclavier.

Haupttheil wird von einigen Theoretikern (z. B. auch von Marx) bisweilen in dem Sinne von Hauptstück (s. d.) angewendet. — Am häufigsten und am richtigsten gebraucht man diesen Ausdruck jedoch bei der Unterscheidung der Tacttheile (s. d.) nach dem Grade ihrer Betonung (s. Accent). H. bezeichnet dann immer die schwerste Tactzeit, ist also gleichbedeutend mit Haupttacttheil, Haupttactzeit oder Hauptzeit. Den stärksten Accent bekommt bekanntlich beim natürlichen Tactgewicht (s. d.) stets jede erste Note nach dem Tactstriche, und dieses gilt sowohl in den einfachen wie in den zusammengesetzten Tactordnungen. H. ist also immer der erste Tacttheil. In den einfachen Tactordnungen stehen ausser ihm in jedem Tacte nur noch Nebentheile. In den zusammengesetzten Tactordnungen dagegen finden sich in jedem Tacte noch solche Theile, die in der einfachen Tactordnung, aus welcher die betreffende zusammengesetzte entstanden ist, Haupttheile waren; diese heissen dann gewesene Haupttheile. In der viertheiligen Tactordnung ist z. B. der dritte, in der sechstheiligen der vierte, in der neuntheiligen der vierte und der siebente und in der zwölftheiligen der vierte, siebente und zehnte Tacttheil ein gewesener H.

Hauptthema, Hauptsubject oder auch wohl **Hauptsatz** heisst das erste Thema (s. d.) einer mehrfachen Fuge (Doppelfuge, Tripelfuge u. s. f., s. Kanon und Fuge), während man z. B. das zweite Thema einer Doppelfuge (das Contrathema oder Contrasubject, s. d.) Nebenthema nennt. Weiteres findet sich unter Thema.

Hauptton wird in verschiedenem Sinne gebraucht. Bei einzelnen Theoretikern (z. B. bei Selm. Bagge, »Lehrbuch der Tonkunst«, Leipzig, 1873) ist H. fälschlicherweise gleichbedeutend mit Hauptstufe oder Stammton (s. d.). — Andere Schriftsteller (z. B. Ed. Bernsdorf, »Neues Universal-Lexikon der Tonkunst«) fassen diesen Begriff ebenso unrichtig auf, indem sie ihn als übereinstimmend mit Hauptnote (s. d.) nehmen. — Ebenfalls unzutreffend ist die Anwendung des Wortes H. für Haupttonart (s. d.), wie sich dieses z. B. bei J. C. Lobe und A. B. Marx findet. — Viel richtiger ist die Anwendung dieses Ausdruckes bei Gottfr. Weber; bei ihm ist H. gleichbedeutend mit Grundton der Tonart, Tonica (s. d.), tonische Note, erste Note, erste Stufe, Prime, Finalnote, Finalsaite, Principalnote und Hauptnote (Weber, »Versuch«, II. S. 1 ff.). Noch zutreffender ist aber die Anwendung bei H. Ch. Koch (»Musik. Lexikon«. In seinem »Versuch einer Anleitung« bezeichnet Koch freilich — I. S. 28 — ganz unrichtig die Ober- und die Unterdominante als H.e). »H. ist derjenige Ton, dessen harte oder weiche Tonleiter bei einem Tonstücke zum Grunde

gelegt worden ist.« »Mit dem Worte Tonica dagegen bezeichnet man den Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation aufhält. Der H. eines Tonstückes, das ist, der Grundton derjenigen Tonart, in welcher es gesetzt ist, bleibt unveränderlich; wenn man daher, sobald die Modulation in eine verwandte Tonart übergehet, von dem Grundtone derselben sprechen wollte, so müsste man sagen, der Grundton der Tonart der Quinte, oder der Grundton der Tonart der Sexte u. s. w. Statt dieser Weitläufigkeit sagt man lieber die Tonica. Die Tonica ist demnach von dem H. eines Tonstückes darin unterschieden, dass sie bei dem Uebergange in eine andere Tonart ihren Platz verändert, da hingegen der H. eines Tonstückes durch das ganze Tonstück hindurch ebenderselbe bleibt« (Koch, a. a. O.).

Haupttonart. Tonsätze, die für sich einheitliche Ganze bilden, beginnen und schliessen in der Regel in derselben Tonart, und diese Tonart wird auch im Verlaufe eines Stückes selbst vorzugsweise benutzt. Diese Tonart, »auf welche sich alles, was die Modulation betrifft, bezieht, in welcher der Satz nicht allein angefangen und geschlossen wird, sondern die sich auch immer von neuem hören lassen muss, nachdem der Satz in eine andere Tonart (Nebentonart, s. d.) geleitet worden ist«, heisst die H. des Tonstückes. Eingehenderes findet man unter Modulation und Modulationsordnung. O. T.

Hauptventil, in der Orgel das Cancellenventil (s. Orgel).

Hauptventilfeder, Spielventil-, Klappen- auch Schlagfeder, nennt man eine Feder, welche die Ruhelage eines Hauptsperrventils (s. d.) bewirkt. Diese Federn werden aus gehärtetem, starkem Messingdraht gefertigt. Die Form derselben wird gebildet durch ein Federauge, d. i. ein Rundgewinde des Drahtes, das in zwei Schenkel von 13 bis 15 Cm. Länge ausläuft, deren Enden etwa 0,7 Cm. lang, rechtwinklich abgebogen und scharf zugespitzt sind. Diese Enden, Federfüsse oder kurzweg Füsse genannt, werden zweckentsprechend, wie in dem Artikel Hauptsperrventile näher angegeben ist, in die Windlade und das Hauptsperrventil eingeschlagen. Die Federaugen, gebildet durch den $1^1/_2$ oder $2^1/_2$ rund gewundenen Federdraht (je nachdem man mehr Federkraft oder mehr Dauer der Feder zu erzielen beabsichtigt), werden auf dem Federbrett, einer eigens hierzu erfundenen Maschine, gemacht. Federn von gleicher Construktion finden in der Orgel noch unter den Pedaltasten Verwendung und erhalten dort gemäss ihrem Gebrauch den Namen: Pedaltastenfedern (s. d.). 32.

Hauptventilöffnung oder Windklappenöffnung nennt man den Raum zwischen dem Hauptsperrventilkopfe und der Windladendecke. Es ist nämlich von Wesentlichkeit, dass diese Oeffnung so gross ist, dass sofort so viel Wind durch die Cancellenöffnung strömen kann, als erforderlich ist, die über derselben stehende Pfeife kräftig und prompt ertönen zu lassen. Die Grösse der H. genau festzustellen, ist bisher nicht möglich gewesen, jedoch sind in der Tabelle des Artikels Hauptsperrventile Maasse dieser Art einer guten Orgel angegeben, auf welche hier verwiesen sei. 32.

Hauptwellenbrett nennt man ein über oder unter einer Tastatur befindliches Wellenbrett (s. d.), das mit dieser in unmittelbarem festen Zusammenhange steht, und dessen Wellen die Bewegung der Tasten auf Wellen anderer Bretter, also erst mittelbar an die Bestimmung, übertragen. 0.

Hauptwerk heisst im Allgemeinen jede grosse und schöne Orgel, die man als meisterhaft gearbeitet ansieht, im engeren Sinne jedoch die Abtheilung einer grösseren Orgel, welche die grössten, meisten und stärksten Stimmen aufweist. Gewöhnlich wird diese Abtheilung mittelst nur einer Tastatur behandelt, welche man dann dem entsprechend Hauptmanual oder Hauptclavier (s. d.) nennt. 0.

Hauptwindlade, s. Hauptlade.

Hauptzeit oder **Haupttactzeit,** s. Hauptheil, Accent und Tact.

Haus, Doris, vortreffliche deutsche Sängerin, geboren am 13. Mai 1807

zu Mainz, war die Tochter eines wohlhabenden Rheinbrückenmeisters, der seine Kinder trefflich erziehen liess. Im Clavierspiel und Gesang erhielt Doris von ihrem neunten Jahre an bei dem damals geschätzten Kapellsänger Heideloff Unterricht, den sie später als Schülerin einer Erziehungsanstalt zu Köln bei einem Herrn von Zenz fortsetzte. Erst der rasch hinter einander erfolgende Tod ihrer Eltern aber realisirte ihren Wunsch, sich ganz der Kunst widmen zu dürfen, in der ihr Vormund, ein Verwandter in Castel bei Mainz, sie nun völlig ausbilden liess. Sie debütirte 1825 zu Mainz mit bestem Erfolge und wurde noch in demselben Jahre in Frankfurt a. M. engagirt, wo sie bald der Liebling des Publikums war. Auf einer Gastspielreise 1829 nach Karlsruhe und Stuttgart, wurde sie in letzterer Stadt für das Hoftheater gewonnen, dem sie als fleissiges und beliebtes Mitglied, nachmals auch zur königlichen Kammersängerin erhoben, bis zu ihrer Pensionirung angehörte. Im J. 1834 besuchte sie als Gast auch Norddeutschland und wurde in Rollen wie Donna Anna, Fidelio, Desdemona u. s. w. ausgezeichnet. Sie starb am 11. Januar 1870 zu Stuttgart.

Hauschild, Ernst, deutscher Musikgelehrter und verdienstvoller Förderer der Tonkunst in der Schweiz, wurde 1816 zu Altenburg geboren und studirte neben der Musik Philologie, in welcher Wissenschaft er den Doctorgrad erwarb. Von 1849 an bis zu seinem Tode, am 29. Juli 1872, fungirte er als Docent der Musik an der Universität zu Basel und widmete nebenbei seine Zeit der Hebung des höheren Kunstlebens in Basel, sowie des schweizerischen Volksgesanges. Er ist der Verfasser folgender Schriften: »Abriss der tonsprachlichen Zeichenlehre. Für höhere Volksschulen« (Mühlhausen i. Els., 1849); »Blicke in die Geschichte der neueren Tonkunst, eine akademische Antritts-Vorlesung« (Basel, 1849); »Ueber den sogenannten rhythmischen Choral, ein Vortrag in der Baseler Predigergesellschaft« (Basel, 1854); »Tonsprachliche Zeichenlehre, Elementar-Theorie der Tonkunst« (Basel, 1862).

Hauschka, Vincenz, vortrefflicher Violoncellist, geboren am 21. Jan. 1766 zu Mies in Böhmen, wurde als achtjähriger Knabe, nachdem er den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, empfangen hatte, Chorsänger am Dom zu Prag. Gleichzeitig erlernte er bei Seeger die Elemente des Generalbasses und bei Christ Violoncellospiel. Als Violoncellist kam er auch später in die Hauskapelle des Grafen Joseph von Thun in Prag, nach dessen Tode, 1788, H. eine erfolgbelohnte Kunstreise durch Deutschland machte. Endlich liess er sich in Wien nieder und wurde daselbst 1793 Rechnungsrath bei der k. k. Familiengüter-Verwaltung. Bei der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde und bei der Errichtung des Conservatoriums war er einer der thätigsten und geschätztesten Förderer. Er starb im J. 1833 zu Wien und hinterliess zahlreiche Compositionen. Gedruckt von denselben sind nur sechs Sonaten für Violoncello, Lieder und Canons.

Hausdörfer, deutscher Orgelbauer, der ums J. 1750 zu Tübingen lebte, machte sich durch Erfindung einer neuen Basslade bekannt. Zu Esslingen, wo er ein schönes Werk baute, soll er zuerst diese seine Erfindung angewandt haben, welche später von A. Stein verbessert worden ist. Vgl. Hiller's Nachrichten, Thl. I. p. 87. — Ein anderer H., ums J. 1794 Orgel- und Instrumentbauer zu Schwarzenberg, hat in seiner Gegend mehrere achtenswerthe Werke gefertigt. †

Hause, Wencislaus, hervorragender Virtuose auf dem Contrabass, geboren gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Böhmen, war anfangs Violinist, warf sich aber in seinen Mannesjahren auf den Contrabass und wurde Professor dieses Instrumentes am Conservatorium zu Prag. Etüden von ihm und seine Schule für Contrabass gehören zu dem Besten in diesem Literaturzweige. Als Jüngling hat er in Dresden auch Violinsachen veröffentlicht.

Hausen, s. Friedrich von Hausen.

Hausen, Johann, deutscher Harfenvirtuose und Verbesserer seines Instru-

mentes, geboren im März 1698 zu Grossen-Mehlen im Schwarzburg'schen, wo sein Vater Cantor und seines Sohnes erster Lehrer in der Musik war. Um die Rechte zu studiren, besuchte H. das Gymnasium zu Mühlhausen und die Universität zu Jena. In letzterer Stadt dirigirte er zwei Jahre hindurch das musikalische Collegium und gab endlich die wissenschaftliche Laufbahn ganz auf. Er wandte sich 1729 nach Weimar und wurde alsbald seines vortrefflichen Harfenspiels wegen herzogl. Kammermusiker. Als solcher starb er aber schon am 5. Decbr. 1733, nachdem er kurz vorher die Construktion einer Harfe in Angriff genommen, auf welcher man auch ohne die sogenannten Halbtöne in allen Tonarten accompagniren könne.

Hausen, Wilhelm, deutscher musikkundiger Theologe, geboren zu Dillingen, hat als Exjesuit bis zum J. 1789 hin mehrere Erbauungsschriften herausgegeben, worunter eine: »Der singende Christ, d. i. Geist- und lehrreiche Gesänge mit Melodien« betitelt (Dillingen, 1763), ihres musikalischen Inhalts wegen bemerkenswerth ist. †

Hauser, Franz, ausgezeichneter dramatischer Sänger, Gesanglehrer und gediegener Musikkenner, wurde am 12. Jan. 1794 als der Sohn eines sogenannten Freisassenbauern zu Krasowitz bei Prag geboren. Ob seiner ungewöhnlichen Anlagen schickten ihn die Eltern mit neun Jahren nach Prag, wo er die Gymnasialstudien vollendete, einen Versuch mit der Jurisprudenz machte und dann die Medicin zu studiren begann. Bei der ersten Operation, welcher er auf der Klinik beiwohnte, wurde H. ohnmächtig, und so entschied dieser Vorfall (ähnlich wie bei Berlioz) wahrscheinlich seinen Entschluss, sich gänzlich seiner Lieblingskunst, der Musik, zu widmen. Durch den Tod seines Vaters sah der junge H. sich bald auf seine eigene Kraft angewiesen und erwarb durch Stundengeben mühsam seinen Unterhalt. Oefter erzählte er in späteren Jahren, wie damals im strengen Winter ein blauer Frack und Nankinghosen seine einzige Kleidung waren und wie er sich glücklich schätzte, in der geheizten Stube eines Collegen arbeiten zu dürfen. Bei dem damals berühmten Componisten Tomaschek studirte H. den Contrapunkt und die Composition. Durch den Kapellmeister Triebensee wurde er veranlasst, sich ganz dem Gesang zu widmen, und betrat 1817 zum ersten Male als Sarastro die Prager Bühne, welcher er durch die folgenden vier Jahre als erster Bass und Bariton angehörte. Von da wurde er durch Spohr nach Kassel, hierauf (1825) von C. M. v. Weber nach Dresden berufen. Ein Jahr später gab er in Berlin Gastrollen als »Figaro« (Barbier), »Tristan«, »Lysiart« und »Don Juan«. Im J. 1828 hörte ihn in Frankfurt Franz Lachner und engagirte ihn für das Kärntnerthor-Theater in Wien, wo H. nicht nur in der deutschen, sondern auch in der damals so berühmten italienischen Oper eine erste Stelle einnahm. Im Frühjahr 1832 gehörte er zu der auserwählten Sängergesellschaft (Schröder-Devrient, Haizinger etc.), welche die ersten deutschen Opernvorstellungen in London gab. Nach einem halbjährigen Aufenthalt in England wirkte er kurze Zeit am Leipziger Stadttheater (unter Ringelhardt's Direktion), wurde 1835 nach erfolgreichem Gastspiele von Spontini für die Berliner Hofoper engagirt und debütirte als »Telasco« im »Cortez«. Im J. 1836 verliess er Berlin wieder und ging zunächst zum Breslauer Stadttheater.

Als Sänger zeichnete ihn Schönheit der Stimme, Einfachheit und Innigkeit des Vortrages und vollendete Technik aus. Sein Rollenfach kann man nach dem damaligen Repertoire das des *Basso cantante* nennen. H.'s Figaro, Lysiart, Rocco, Faust, Barbier von Sevilla, Jacob, Micheli, Bertram, Cinna, Tell galten für Musterrollen. Er hatte eine so ungewöhnlich ausgebildete Coloratur, dass er sich oft mit der Sonntag neckte und in italienischen Opern mit ihr in Variationen wetteiferte. Nach mehrmonatlichem Aufenthalte in Paris und einer Reise durch ganz Italien kehrte H. im Winter 1838 nach Wien zurück, wo er als Gesanglehrer wirkte. Im J. 1846 wurde er von König Ludwig I. nach München berufen, um daselbst das Conservatorium für Musik einzurichten, dem

er bis zum Herbste 1864, also durch nahezu zwei Decennien, als Direktor vorstand. Um die Organisirung dieser Anstalt, insbesondere um das Aufblühen der Gesangskunst daselbst hat H. grosse Verdienste. Als vortrefflicher Sänger, durchgebildeter Musiker und Mann von Geist war H. ein Gesanglehrer wie wenige. Er hat seine reichen Erfahrungen und Beobachtungen auf diesem Gebiete in seiner »Gesanglehre für Lehrende und Lernende« (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1866) veröffentlicht, einem überaus lehrreichen, fasslich und anziehend geschriebenen Buche. Sein Hauptaugenmerk beim Unterricht war auf Stimmbildung und musikalisches Verständniss gerichtet. Mechanisches Abrichten war ihm verhasst, aber er wusste seinen Schülern ein so anschauliches Bild von dem Gesangorgan und dessen Functionen zu geben, dass sie alle, wie einer seiner Schüler sich ausdrückt, »Stimmen bekamen«. Viele namhafte Sänger verdanken H. ihre Ausbildung, wie die gefeierte Henriette Sontag, der treffliche Bariton Joseph Hauser in Karlsruhe, der Kammersänger von Milde in Weimar, die Hofopernsängerin Vogl in München u. v. A.

Neben der Führung der Direktorial-Geschäfte, wozu ihn seine universelle Bildung besonders befähigte, so dass er in jedem speciellen Unterrichtsfach die eingehendste Controle auszuüben vermochte, befasste sich H. nicht nur mit der Unterweisung im Solo- und Chorgesang, sondern häufig noch mit dem Elementar-Unterricht, indem er an der Ueberzeugung festhielt, durch eine falsche Grundlage könne das schönste Talent verloren gehen. Nur die klare, fesselnde Unterrichtsmethode H.'s ermöglichte es, dass die schwierigsten contrapunktischen Chorsätze von Seb. Bach in den Ensemble-Uebungen der Gesangsklasse mit solcher Präcision ausgeführt wurden, wie es im Münchener Conservatorium der Fall war. Durch sein Selbstbewusstsein, seine mitunter vielleicht derbe und unbequeme Geradheit, die zu keiner seinen Ueberzeugungen widersprechenden Concession sich hergab, hatte sich H. in München viele Feinde gemacht. Ob ausser den künstlerischen und religiösen Gegnerschaften, denn H. gehörte der streng katholischen Richtung an, auch noch andere mitspielten, ist nicht klar geworden, wie denn überhaupt vielleicht die feinsten Maschen des Netzes verborgen blieben, das schliesslich H. über den Kopf gezogen wurde. Thatsache ist, dass H., zwar siebzigjährig, aber noch in erstaunlicher geistiger wie körperlicher Rüstigkeit, 1864 pensionirt wurde.

Eine Denkschrift an den Unterrichtsminister, die H. aus Anlass des Gerüchtes von seiner bevorstehenden Pensionirung verfasste, giebt Zeugniss von seiner Freimüthigkeit und ungeschwächten geistigen Energie. Er bekämpft darin zunächst das bald nach dem Thronwechsel aufgetauchte Reformproject, das Conservatorium dem Ressort des Unterrichtsministers zu entziehen, um es der Hofmusik-Intendanz unterzuordnen. »Es wäre schwierig zu entdecken,« schreibt H., »was ein Institut, das seinem inneren Wesen nach pädagogischer Natur ist, mit einer Hofcharge gemein haben und woher diese das Kriterium für die Beurtheilung der Lehrer und Schüler entnehmen sollte. Hinter diesem Project steckt nichts Anderes als die Absicht, dass das königl. Conservatorium im Interesse des Theaters da sein solle, d. h. dass dieses über die Verwendung der Zöglinge nach seinem Bedürfniss verfügen, diese an Concert-Aufführungen u. dergl. sich obligatorisch zu betheiligen hätten, wobei natürlich die Theater-Direktion mit den Begabteren nach Gutdünken und Theater-Bedürfnissen experimentiren dürfte, und zwar auf Staatskosten.« Dieser Ansicht, fährt H. fort, können nur diejenigen beipflichten, welche das Wesen des Theaters gar nicht kennen. Bei der Gründung des Münchener Conservatoriums sei eine allgemeine Bildungsanstalt beabsichtigt gewesen, analog der Bestimmung anderer Bildungsanstalten, wie die Akademie der bildenden Künste, das Gymnasium, die Universität, und keineswegs eine blosse »Theater-Chorschule«. Auch was H. weiter über die Eigenschaften eines Direktors, über Zweck und Aufgabe der Conservatorien etc. ausführt, enthält goldene Wahrheiten.

Dass in den Jahren nach H.'s Pensionirung der Gesangsunterricht und

dessen Resultate am Münchener Conservatorium ein rapides Sinken wahrnehmen liessen, wird kaum von Jemandem bestritten. H. machte sich auch besonders verdient um die Kenntniss und Verbreitung classischer Musik, insbesondere Bach'scher Werke, und zwar zu einer Zeit, da das Verständniss für diesen Meister in der musikalischen Welt fast noch nicht existirte und die Pflege desselben nur höchst vereinzelt war. Schon zu Anfang der 1820er Jahre sammelte er aufs eifrigste alle Bach'schen Werke, deren er habhaft werden konnte und unternahm sogar Reisen, um alte Drucke und Abschriften sich zu verschaffen. Im J. 1833 erwarb er in Leipzig die bedeutende Pölchau-Schicht'-sche Sammlung Bach'scher Autographe. Die Benützung dieser Schätze gestattete er mit grosser Liberalität, wie denn z. B. Jos. Fischhof in Wien seine renommirte Bach-Sammlung durch Abschrift des grössten Theiles der H.'schen Collektion zu Stande brachte. H. hinterliess eine komplete Sammlung aller existirenden Bach'schen Werke, zu welchen er einen vollständigen thematischen Catalog verfasst hat, mit Angabe der Besitzer der Autographe, der Abschriften, Original-Ausgaben etc. An diesem Cataloge hat H. beinahe 50 Jahre gearbeitet und die Herausgabe desselben seinem Sohne testamentarisch aufgetragen.

Nicht nur in der Musik, sondern auch in der Literatur verfolgte er eine ernste Richtung und studirte mit Vorliebe philosophische Schriften. Er las die alten Classiker in der Ursprache. Nebst einer bedeutenden Musikalien- und Büchersammlung hinterliess H. auch eine schöne Sammlung von Bildern und Radirungen alter Meister, für welche er grosses Verständniss besass. Ein Mann von so echter, allgemeiner Bildung, dabei von so jugendlich frischem Geist, so kräftigem, wohlwollendem Gemüth musste wohl die Besten seiner Zeit gewinnen und fesseln. Mit den Gebrüdern Grimm, mit Tieck, Dr. Carus, Professor Purkynje, den Componisten Spohr, C. M. v. Weber, Mendelssohn, Schelble, Hauptmann, mit Otto Jahn, mit Seydelmann, Jenny Lind und anderen geistigen Notabilitäten stand er in freundschaftlichem, persönlichem und brieflichem Verkehr. Er hatte das Glück, bis zu seiner letzten Stunde geistig frisch und thätig zu bleiben, unberührt von den Gebrechen des Alters. In Folge seiner Pensionirung war er 1865 von München nach Karlsruhe gezogen. Nach dem Tode seiner vortrefflichen Gattin (1867) aber übersiedelte er nach Freiburg im Breisgau, weil sein lebhaftes Bedürfniss nach wissenschaftlicher Nahrung und Anregung ihn nach einer Universitätsstadt trieb. Dort starb er am 14. Aug. 1870 ohne vorhergegangene Krankheit fast plötzlich an einem Hirnschlage im 77. Lebensjahre. Ed. Hanslick.

Hauser, Joseph, der jüngere Sohn des Vorhergehenden, geboren um 1833, wurde von seinem vortrefflichen Vater zu einem vorzüglichen Baritonsänger ausgebildet, der nach mehreren erfolgreichen Gastspielreisen als Hofopernsänger in Karlsruhe engagirt und später zum grossherzogl. Kammersänger ernannt wurde. Als solcher ist er noch gegenwärtig eine gediegene Stütze des dortigen Opernrepertoires. — Sein älterer Bruder, Moritz H., geboren 1826 zu Berlin, hatte seine Elementar-Musikerziehung von dem Vater und seine höhere musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Leipzig unter den Augen Mendelssohn's und Hauptmann's erhalten. Sein Talent und sein Streben waren ein bedeutendes, vielversprechendes, wie er in seiner ersten und einzigen Stellung als Musikdirektor am Stadttheater zu Königsberg i. Pr. zu bethätigen begann. Dort starb er aber leider schon am 31. Mai 1857, als Liedercomponist bereits vortheilhaft bekannt, und eine vollendete Oper, »Der Erbe von Hoheneck«, Text von Ed. Devrient, hinterlassend.

Hauser, Michael (Miska), hervorragender Violinvirtuose der neuesten Zeit, geboren 1822 zu Pressburg in Ungarn, erhielt daselbst auch mit acht Jahren seinen ersten Unterricht auf der Violine durch Jos. Matulai und wurde 1835 Zögling des Conservatoriums zu Wien, an welchem Böhm und Mayseder seine Violinstudien leiteten. Im J. 1839 begann er ein musikalisches Touristenleben und zwar zunächst mit Concertreisen in Deutschland, besuchte 1842

Norddeutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Russland; von 1851 ab England, Nord- und Südamerika, Westindien, Californien, die Südseeinseln und Australien und kehrte 1858 über Indien und Aegypten nach Europa zurück, worauf er sich auch in Italien, in Paris und in Berlin (1864) mit grösstem Beifall hören liess. Seine Erlebnisse und Erfolge auf der Weltumsegelung hat er in seinem »Wanderbuch eines österreichischen Virtuosen, Briefe aus Californien, Südamerika und Australien« (2 Bde., Leipzig, 1858 und 1859) ausführlich mitgetheilt. In seiner Heimath erholte er sich in Zurückgezogenheit von den Strapazen aller dieser Reisen und erschien nur selten noch, zuletzt 1874 in Köln in der Virtuosenarena. Als brillanter, technisch fertiger Geiger wurde er zwar noch immer anerkannt, war aber in jeder Beziehung sonst von anderen Rivalen weit überholt worden. Auch seine Compositionen für Violine, angefüllt mit technischen Kunststückchen, sind für die gegenwärtige Generation abgethan; nur einige seiner Lieder ohne Worte für Violine und Arrangements von Schubert'schen Liedern werden von Dilettanten noch gern gespielt.

Hauser, Nathalie, Pianistin, geb. 14. Juli 1857 in Pesth, war eine Schülerin ihres Vaters, des Sängers und Musiklehrers Jos. H. Von Liszt 1870 in die Oeffentlichkeit eingeführt, erhielt sie ein Staatsstipendium. Sie concertirte 1873 in Süddeutschland, der Schweiz, 1874 in Paris, London, am Rhein und trat im Jan. 1875 in Berlin auf.

Hauser, Uriel, gelehrter deutscher Theologe, geboren zu Waldsee in Vorderösterreich am 26. Mai 1702, lebte später als Franziskaner zu Innsbruck und veröffentlichte eine: »*Instructio fundamentalis cantus choralis ad usum reform. prov. Tirol. D. Leopoldi ord. frat. min. accommodata*« (Augsburg, 1765). Vgl. Meusel's gelehrtes Deutschland. †

Hausius, Carl Gottlob, Musikdilettant, geboren am 31. März 1755 zu Frendiswalde in Kursachsen, gab bis zum J. 1794 hin: »Gesänge am Clavier« (Leipzig, 1784); »Frohe und gesellige Lieder« (ebendas., 1794) und ausserdem verschiedene Gedichte mit Melodien in den Taschenbüchern zum geselligen Vergnügen von 1791 und 1792, heraus. †

Hauska, s. Hauschka.

Hausmann, Hausleute hiessen ehemals ziemlich allgemein der Stadtpfeifer oder Stadtmusicus mit seinen Gehülfen und Lehrlingen. Er war der Hausmann, sein Musikcorps die Hausleute (s. Stadtmusicus).

Hausmann, eine deutsche Tonkünstlerfamilie, die in ihren Sprossen über 200 Jahre hindurch in Ansehen stand. Der Stammvater derselben, Valentin H., geboren 1484 zu Nürnberg, war ein Freund und Altersgenosse Mart. Luther's und des berühmten Kapellmeisters Joh. Walther, ausserdem häufig des Letzteren Reisegefährte. Von H. kennt und singt man noch die Melodie zu dem »der grosse Glaube« genannten Choral »Wir glauben All' an einen Gott«, gesetzt um 1520. — Von seinen Abkömmlingen sind hier zu nennen: 1) Sein Sohn Valentin H., der gegen Ende des 16. Jahrhunderts Rathsherr und Organist zu Gerbstädt war. Er componirte viele Arien, mehrstimmige Lieder und andere Gesänge, Intraden, Paduanen, Gagliarden, auch Canzonetten, Madrigale u. s. w., die einzeln und in Sammlungen unter allerlei Titeln erschienen. Gerber und Fétis liefern in ihren Wörterbüchern das umfangreiche Verzeichniss davon, dem noch hinzuzufügen wäre: »Newe liebliche Melodeyen mit 4 Stimmen, so auch zum Tantz einestheils mit Texten, anderentheils ohne Text gesetzt, zu gebrauchen« (Nürnberg, 1598). Vielleicht ist No. 7 des Verzeichnisses bei Gerber und No. 8 bei Fétis eine spätere Ausgabe dieses Werkes. — Sein Sohn, ebenfalls 2) Valentin H. geheissen, war Organist zu Löbejün und wurde von seinen Zeitgenossen als solcher gerühmt, noch mehr aber dessen Sohn, wiederum mit Namen 3) Valentin H. Dieser, geboren um 1655 zu Löbejün, war ein Zögling der Thomasschule in Leipzig und als solcher Musikschüler von Knüpfer und Fabricius. Während seines nachherigen Aufenthaltes auf der Akademie in Erfurt, lebte er ein volles Jahr als Gefangener in einem

Kloster, in das ihn Unbedachtsamkeit geführt hatte. Durch List befreit, wandte er sich zur Fortsetzung seiner Studien nach Tübingen, von wo aus er in die herzogl. Kapelle zu Stuttgart gezogen wurde, welche damals Capricornus leitete. Im J. 1689 war er in Halle, wo der Kurfürst von Brandenburg gerade die Huldigung empfing, und liess sich am Hofe als Claviervirtuose und als Sänger hören, worauf ihn der Fürst von Anhalt-Köthen als Musikdirektor mit nach Köthen nahm. Bald darauf aber ging H. als Organist nach Alsleben, und von dort zog er sich in seine Geburtsstadt Löbejün zurück, die er nicht wieder verlassen zu haben scheint. Gerber schreibt ihm eine ungedruckt gebliebene Abhandlung: »*Quaestiones, an sex vel septem sint voces?*« zu. — Sein Sohn 4) Valentin Bartholomäus H. wurde 1678 zu Löbejün geboren und von dem Vater so erfolgreich in der Musik unterrichtet, dass er 1689 bei den Hoffesten in Halle Kammerduette mit demselben singen konnte und von dem Fürsten von Köthen als Hofmusicus engagirt wurde. Mit seinem Vater verliess auch er Köthen bald wieder und trieb bei seinem Grossvater in Löbejün und von 1691 an bei seinem Vetter Edling in Lauchstädt noch eingehend Singen, Orgelspiel und Composition. Im J. 1694 soll er zum Schultheiss in Schafstädt ernannt und nach Halle behufs Aneignung der erforderlichen wissenschaftlichen Ausbildung für dieses Amt geschickt worden sein. Er besuchte fleissig die benachbarten kleinen Fürstenhöfe, componirte Verschiedenes für dieselben, und führte seine Werke zugleich selbst auf. Schon 1696 wurde er für solche Dienste durch den fürstl. Kapellmeister Stock sogar eigens nach Sondershausen gerufen. Dann bekleidete er auch einmal das Hof- und Organistenamt zu Merseburg und nach Zachau's Tode zwei Mal eine Organistenstelle in Halle. Bei Probespielen in Berlin und Magdeburg dagegen fiel er total durch. Endlich wurde er Organist und 1717 sogar Bürgermeister in Schafstädt, in welcher Stellung er auch gestorben sein mag. In Mattheson's »Ehrenpforte« rühmt er sich, der Lehrer von 30 Organisten und Verfasser von folgenden (übrigens ungedruckt und unbekannt gebliebenen) vier theoretischen Abhandlungen gewesen zu sein: »Leichte Anweisung zur Composition«; »Orgelprobe«; »Beschreibung von den drei Generibus und Eintheilung der Temperatur«; »*De proportionibus musicis* und von den Radical-Zahlen der Con- und Dissonanzen«.

Hausorgel, s. Zimmerorgel.

Hausse (französ.), der Frosch (s. d.) am Bogen der Streichinstrumente.

Hautbois (französ.), die Oboe (s. d.).

Hautboist oder Hoboist (aus dem Französ.) wird im Allgemeinen der in dem Musikcorps eines Infanterieregiments dienende Musiker genannt.

Hautbois d'amour (französ.; ital.: *Oboe d'amore*), eine besondere Art der Oboe (s. d.), welche jetzt längst veraltet ist.

Haut-dessus (französ.), der hohe Sopran.

Haut-dessus oder *Premier-dessus* (französ.), der hohe Discant.

Haute-contre (französ.) nennt man zunächst die Altstimme, hin und wieder auch den hohen Tenor, so geheissen als höhere Gegenstimme des in alten Vocalwerken die Hauptmelodie führenden Tenors (s. Alt, *Contr'Alto*). Auch eine der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen drei Arten der Violen hiess H. (s. Viola).

Haute-Feuille, Jean **de**, französischer Gelehrter, geboren am 20. März 1647 und gestorben als Abbé in Diensten der Herzogin von Bouillon zu Orleans, seiner Geburtsstadt, am 18. Octbr. 1724, hat nebst anderen Büchern eine akustische Preisschrift verfasst. Dieselbe führt den Titel: »*Dissertation sur la cause de l'Echo*« (Bordeaux, 1718). †

Haute taille (französ.), der hohe Tenor (s. Tenor). Auch eine der im 17. Jahrhundert gebräuchlichen drei Arten der Violinen wurde H. genannt (s. Violine).

Hauteterre, s. Hotteterre.

Hautin oder **Houiltin**, Pierre, französischer Graveur des 16. Jahrhunderts,

aus La Rochelle gebürtig, soll die ersten musikalischen Zeichen, deren man sich in Frankreich bedient hat, gestochen haben.

Hautmann, vorzüglicher Lautenvirtuose und Violinist deutscher Abkunft, lebte im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts als gefeierter Künstler und auch in Werken der Maler und Dichter seiner Zeit verherrlicht, zu Paris.

Hauuil, Adrian oder Antoine de, auch Hauville geschrieben, französischer Contrapunktist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist durch seine »*Lyre Chrestienne à 4 voix*« (Lyon, 1566) bekannt geblieben. Eine vierstimmige Messe von ihm findet sich in der Messensammlung Giulio Bonagionta's (Mailand, 1588). Vgl. Draudii *Bibl. Exot.* und *Verdier Bibl.* †

Havemann, Johann, deutscher Tonkünstler, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Musikdirektor an der Dreifaltigkeitskirche und Cantor am Joachimthal'schen Gymnasium zu Berlin und gab als solcher »dreissig lateinische Concerte berühmter Italiener für 1, 2 bis 7 Stimmen« als ersten Theil (Berlin und Jena, 1659) heraus. Mehr von ihm ist nicht bekannt. †

Havinga oder **Havingha,** Gerhard, trefflicher holländischer Musiker, war in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Organist und Componist zu Alkmaar in Nordholland und veröffentlichte 1726 zu Amsterdam Claviersuiten seiner Composition, sowie 1727 ebendaselbst eine Abhandlung über den Ursprung der Orgeln. Ferner hat er auch David Keller's »Tractat vom Generalbass« ins Holländische übersetzt.

Hawdon, englischer Tonkünstler, wirkte zu Ende des 18. Jahrhunderts zu London als Organist und veröffentlichte »*Duets for the Pf. à 4 m.*« (London, 1795); »*II Concertos for the Pf.*« (ebendas.); »*Sonata, la Chasse, for the Pf.*« und »*VI Voluntaries for the Organ*« als op. 4 (ebendas.). Vgl. Preston's Catalog. †

Hawes, William, wohlerfahrener englischer Tonkünstler, geboren 1785 zu London, kam 1793 als Chorknabe in die königl. Kapelle und wurde musikalisch besonders von Thomas Ayrton unterrichtet. Nach Verlust seiner Knabenstimme trat er 1802 als Violinist in das Orchester des Coventgarden-Theaters und wirkte später auch in den philharmonischen Concerten und in anderen Concertvereinen mit. Nachdem er in mehreren Kirchenchören Londons thätig gewesen, ward er 1814 Lehrer der Chorknaben an der Paulskirche und drei Jahre darauf an der königl. Kapelle. In dieser Stellung vereinigte er sich mit J. Welsh zur Etablirung einer grossen Musikalienhandlung und leistete der Verbreitung der deutschen Musik, die er sehr verehrte, grossen Vorschub. Er war es auch, der als Mitglied der Theaterdirektion mit begeisterter Ausdauer für die Aufführung von Weber's »Freischütz« eintrat, der endlich am 3. Juli 1824 zuerst in London in Scene ging und dessen Einbürgerung in England nur H. zu danken ist. H. starb am 18. Febr. 1846 zu London. Componirt hat er besonders viele Gesänge, namentlich sogenannte Glees. Ausserdem hat er auch eine neue Ausgabe von Thomas Morley's Madrigalensammlung »*The Triumph of Oriana*« veranstaltet.

Hawi ist die Benennung eines Zeitmaasses in der persisch-türkischen Musik, das in seiner kleinsten Unterabtheilung zwei Viertel führt, welche im Tempo des *Allegro moderato* sich bewegen müssen. Der ganze H. besteht aus 32 solcher Unterabtheilungen in unmittelbarer Folge. 0.

Hawkins, Sir John, berühmter englischer Musikhistoriker, geboren 1719 zu London als Sohn eines Architekten, war ebenfalls für das Baufach bestimmt, ging aber zum Rechtsstudium über und wurde ein tüchtiger Advocat. Sein lebhaftes Interesse für Literatur und Musik fand im Umgange mit Samuel Johnson und Dr. Pepusch erwünschte Nahrung, von der er noch zehrte, als ihn 1761 das Amt eines Friedensrichters in die Grafschaft Middlessex führte. Seine Uneigennützigkeit machte ihn dort vortheilhaft bekannt, und als er 1768 und 1769 bei Unterdrückung der Revolten zu Brentford und Moorfields sehr wirksam eingriff, wurde er 1772 vom Könige zum Ritter er-

hoben. Eine reiche Heirath 1753 und eine ebensolche Erbschaft 1759 setzten ihn in den Stand, den Bücher- und Manuscriptenschatz des Dr. Pepusch zu erwerben und seine Lieblingsidee auszuführen, nämlich eine Geschichte der Musik zu schreiben, die ihn übrigens noch 16 Jahre angestrengter Arbeit kostete, bis sie unter dem Titel »*History of the science and practice of music*« (5 Bde., London, 1776) glänzend ausgestattet erschien. In demselben Jahre erschien auch der erste Band von Burney's Musikgeschichte und schädigte den Eindruck des H.'schen Werkes, da alle Welt ohne Weiteres dem des schon längst anerkannten Musikgelehrten den Vorzug gab. Erst im Laufe der Zeit schwand dieses Vorurtheil und man sah ein, dass der überwiegend citirende und referirende als selbst urtheilende H. sehr wohl neben Burney bestehen konnte. H.'s Arbeit giebt überhaupt weitaus nur werthvolle, unverarbeitete Materialien zu einer Geschichte der Musik, während die Burney's mehr Geschichte selber ist. Uebrigens zeichnet sich die erstere durch die Anführung von Texten aus einer Masse von äusserst selten gewordenen Büchern und durch die Mittheilung von Compositionen, die sonst schwerlich jemals wieder an das Tageslicht gekommen wären, vortheilhaft aus. Der wichtigste und schätzbarste Theil des H.'schen Werkes ist der fünfte Band, der von den ersten Concerten und musikalischen Versammlungen in England und von der Einführung und Ausbreitung der Oper daselbst handelt, zugleich aber auch Biographien der bedeutenderen damaligen Künstler und Compositionsproben enthält. In dem »*Universal magazine of knowledge and pleasure*«, Jahrg. 1777, befindet sich noch von H. eine Abhandlung, betitelt »*The general history and peculiar character of the works of Arcangelo Corelli*«, eine weitere Ausführung dessen, was in der Musikgeschichte über diesen Gegenstand gesagt ist. H. selbst starb am 21. Mai 1798, nachdem er acht Tage vorher vom Schlage getroffen worden war.

Hawksbee, Francis, englischer Physiker, geboren im 17. Jahrhundert, veröffentlichte mehrere die Fortpflanzung des Tones behandelnde Aufsätze, deren Titel in Gerber's Tonkünstlerlexikon vom J. 1812 aufgezeichnet sind. †

Hayden, George, englischer Tonkünstler, war im Anfange des 18. Jahrhunderts Organist an der Maria-Magdalenenkirche zu Bermondsey und veröffentlichte ausser kleineren Gesangstücken im J. 1723 drei Cantaten seiner Composition. Mehr über H. berichtet Hawkins in seiner *Hist. of music* Vol. V. p. 179. †

Haydenstamm, von, vornehmer Musikdilettant, war schwedischer Gesandter in Constantinopel und führte 1786 daselbst eine von ihm componirte italienische Oper auf.

Haydn oder **Hayden** (Haiden), s. auch Heyden.

Haydn, Joseph, der Vater der neueren Instrumentalmusik, der Altmeister der classischen Periode der Tonkunst, stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von einer böhmischen Tonkünstlerfamilie Moldauteyn's her. Dieselbe war jedenfalls schon geraume Zeit vor Joseph's Geburt nach Rohrau, einem dicht an der ungarischen Grenze in Niederösterreich gelegenen Marktflecken, der dem Grafen Harrach als Fideicommiss und Majorat gehörte, übergesiedelt. Die Familie schrieb sich ursprünglich Haiden, wie sich aus einem Extract des Grundbuches der Grafschaft Rohrau über die Behausung von Mathias Haiden, Joseph's Vater, ergiebt. Erst unser Meister änderte die Schreibweise in die jetzt übliche Haydn um. Mathias Haydn war Wagenbauer von Profession und hatte auf der Wanderschaft durch das deutsche Reich in Frankfurt a. M. ein wenig die Harfe spielen gelernt. Nach Rohrau zurückgekehrt, hatte er sich dort im J. 1728 mit Anna Maria Koller, einer Tochter des Rohrauer Marktrichters, verheirathet. Beide Eheleute, mit hübschen Stimmen begabt, ergötzten sich an Festtagen daran, lustige Lieder zu singen und zu begleiten. Die Ehe war mit neun Kindern gesegnet, sechs Söhnen und drei Töchtern. Von den sechs Söhnen starben drei in frühester Jugend, die anderen drei, Joseph, Michael (s. d.) und Johann haben sich mehr oder weniger einen

Namen in der Kunstwelt gemacht. Am wenigsten bekannt von diesen ist der jüngste, Johann Haydn, geboren in Rohrau am 23. Decbr. 1743. Wie seine beiden älteren Brüder, kam auch er behufs des musikalischen Studiums als Chorknabe in das Kapellhaus zu St. Stephan in Wien, woselbst ihn noch Joseph selbst unterrichtet haben soll. In späteren Jahren gab er Musikunterricht und erhielt endlich, wohl nur auf Joseph's mächtige Fürsprache hin, eine Stelle als Hofsänger in der fürstl. Eszterhazy'schen Kapelle, als welcher er am 20. Mai 1805 starb.

Joseph Haydn nun, der älteste von allen, war in Rohrau am 31. März 1732 geboren und wurde nach damaligem katholischen Brauche am folgenden Tage, den 1. April, getauft. Aus diesem Umstande erklärt sich die vielfach irrige Annahme, dass H. am 1. April geboren sei, wie auch das Protocoll der Pfarre Rohrau angiebt, womit aber, wie aus Obigem ersichtlich, der Tauftag gemeint ist. Als er etwa das vierte Jahr zurückgelegt hatte, nahm er bereits an den Gesangübungen seiner Eltern Theil. Er bediente sich dabei zweier hölzerner Stäbchen, wovon ihm das eine als Violine galt, die er mit dem andern strich, als ob er Geige spielte. Er entwickelte dabei ein so richtiges Tactgefühl, dass, als einmal im J. 1737 der im Nachbarstädtchen Haimburg wohnende Schulrector Frank, ein entfernter Verwandter der Familie, besuchsweise nach Rohrau kam, dieser sofort den Eltern den Vorschlag machte, den Sohn zur Musik ausbilden zu lassen und ihn zunächst nach Haimburg in die Schule zu schicken. Da der alte H. seinen Sohn dem Priesterstande widmen wollte, so war ihm dieses Anerbieten ganz erwünscht. Und so kam denn Joseph 1738 nach Haimburg unter die Obhut des Schulrectors Frank, der ihm Unterricht in den Elementargegenständen und in der Musik ertheilte. Er lernte hier fast alle Instrumente kennen und einige sogar spielen, u. a. auch die Pauken, deren er zwei zufällig im Hause des Schulmeisters entdeckt hatte. Rasch machte er sich in der Stille daran und übte sich mit aller Kraft im Schlagen, so dass er schliesslich sogar eine Art Liedchen hervorbrachte. Auch im Singen wurde Joseph, da er eine angenehme Stimme besass, etwas ausgebildet und sollte ihm dies bald zur grossen Empfehlung gereichen, da er hierdurch dem Dechanten von Haimburg bekannt wurde. Der Dechant stand in enger Freundschaft mit dem k. k. Hofkapellmeister Reuter in Wien, und als dieser einmal nach Haimburg kam, um sechs jüngere Chorknaben für seine Kapelle zu St. Stephan zu suchen, empfahl ihm der Dechant sofort den jungen Joseph H., und auch der Schulrector Frank wusste nur Gutes über Joseph's Stimme zu sagen. Nachdem H. einige Proben seines Talentes zur grössten Zufriedenheit Reuter's abgelegt hatte, zögerte dieser nicht lange, ihn als Chorknaben am St. Stephanschor aufzunehmen. Doch musste Joseph noch bis nach vollendetem achten Jahre in Haimburg bleiben und fleissig die Tonleiter üben. Inzwischen besprach Reuter die Angelegenheit mit Joseph's Vater und sagte diesem zu, dass er für das Fortkommen seines Sohnes sorgen wolle.

Im Laufe des J. 1740 verliess denn Joseph H. nach beinahe dreijährigem Aufenthalte Haimburg und siedelte nach Wien über, um beinahe zehn Jahre lang die Pflichten eines Chorknaben zu erfüllen. Auch hier erhielt er, wie in Haimburg, nothdürftigen Unterricht in den verschiedenen Fächern des Wissens. Das Hauptgewicht wurde auf die praktische Musik gelegt und er empfing demnach im Singen die gründlichste Anleitung; als seine beiden Hauptlehrer sind zu nennen der Chorist Gegenbauer und der Tenorist Finsterbusch. In der Theorie erhielt er im Ganzen nur zwei Lectionen von Reuter. Was Joseph daher an musikalischen Kenntnissen weiter lernen wollte, dazu musste er selbst Hand anlegen, und er that dies auch mit grossem Eifer trotz der vielen Entbehrungen, an die sich sein Magen gewöhnen musste. Wenn seine Kameraden spielten, so hat er später selber erzählt, nahm er sein Clavierl unter den Arm und ging damit auf den Boden, um hier ungestörter üben zu können. Auch im Componiren versuchte er sich schon; so componirte er im Alter von zehn

Jahren eine vierstimmige Messe mit 16 Orchesterstimmen, die er erst später im hohen Alter auffand. Selbst an 8-, 12- und 16stimmige Compositionen machte er sich ganz dreist, indem er meinte, es sei Alles recht, wenn nur das Papier recht voll sei. Bei der Composition eines 12stimmigen *Salve regina* überraschte ihn einst Reuter und tadelte ihn darob, indem er bemerkte, ob er denn nicht mit zwei Stimmen genug habe und erst den zweistimmigen Satz lernen wolle. Indess war Reuter doch über den Fleiss und die Leistungen Joseph's so erfreut, dass er sich einst dem Vater gegenüber erbot, für alle seine Söhne sorgen zu wollen. In Folge dessen schickte der alte Mathias H. auch seine beiden anderen Söhne, Michael und Johann, in das Kapellhaus zu St. Stephan. Als Michael in den Chor aufgenommen wurde (1745), war Joseph bereits fünf Jahre darin und erhielt den Auftrag, seinen jüngeren Bruder in den Elementen der Musik zu unterrichten, was ihm jedenfalls grosse Freude bereitete. Als sein jüngster Bruder Johann eintrat, war Joseph schon längere Zeit nicht mehr Chorknabe. Bereits in der letzten Zeit seines Aufenthaltes nämlich wurde Joseph's Stimme, den Eintritt der Mutationsperiode ankündend, sichtlich schlechter. Sehr schwankend sind die Angaben über den Zeitpunkt des Austrittes aus dem Kapellhause. Die meisten Quellen führen das 16. Jahr, Carpani das 19. Jahr an; H. selbst giebt in einem Briefe an ein Mädchen an, dass er bis in das 18. Jahr seines Alters Sopran gesungen habe. Danach würde sein Austritt etwa in der zweiten Hälfte des J. 1749 oder Anfang 1750 erfolgt sein. Auch ein anderer Vorfall führt als frühesten Termin auf das Jahr 1749. Bei den öffentlichen Musikaufführungen pflegte nämlich Joseph immer die Solis zu singen, so auch bei der alljährlich am 14. Novbr. (den Vigilien des St. Leopoldstages) wiederkehrenden kirchlichen Feier zu Kloster Neuburg. Am 14. Novbr. 1748 sang nun zum ersten Male Michael H. die Solis, da die Kaiserin Maria Theresia sich bei Reuter darüber beklagt hatte, dass Joseph ja nicht mehr singen könne. Nicht lange darauf wird also wohl sein Austritt erfolgt sein.

Die Eltern hatten Joseph, wie oben erwähnt, zum geistlichen Stande bestimmt, doch der Sohn widersetzte sich dem auf das Entschiedenste. Dagegen unternahm er gleich nach seinem Austritt eine Wallfahrt nach Mariazell, einem Marktflecken in Steiermark. Von dem dortigen Regens chori mit der Bitte, im Chor mitsingen zu dürfen, zurückgewiesen, griff er zur List, indem er am folgenden Tage dem Knaben, der das Altsolo zu singen hatte, an der betreffenden Stelle das Blatt plötzlich wegriss und zu allgemeiner Zufriedenheit mitsang. Der Chorregent war darüber so erfreut, dass er sofort bei der Geistlichkeit eine Collecte veranstalten liess, die 16 Gulden einbrachte und die er H. überreichte. Auch lud er denselben bei sich zur Tafel, welche Einladung acht Tage lang dauerte. Nach Ablauf der Zeit kehrte H., allerdings nur mit sehr geringen Mitteln ausgestattet, nach Wien zurück und miethete sich zunächst ein armseliges Dachstübchen ohne Ofen und kaum gegen Regen und Schnee geschützt, in dem am Kohlmarkt belegenen Michaelerhause No. 1220. Seinen Unterhalt erwarb er sich vorerst durch ziemlich schlecht bezahlten Musikunterricht (er erhielt monatlich 2 Gulden) und durch Mitwirken im Orchester bei Tanzmusiken. Im J. 1751 wurde er von dem in demselben Hause wohnenden berühmten Dichter Metastasio als Clavier- und Gesanglehrer für ein siebenjähriges Mädchen, die Tochter seines Freundes Martinez, die bei ihm in Pension war, angenommen und erhielt durch drei Jahre freie Beköstigung. Bei Metastasio lernte H. auch den berühmten italienischen Gesanglehrer Porpora kennen. Derselbe unterrichtete die Geliebte des venetianischen Gesandten in Wien, Correr, im Gesange und übertrug H. das Amt der Begleitung auf dem Clavier. Die Sommermonate verbrachte Correr mit seiner Geliebten im Bade Mannersdorf bei Bruck. Porpora und H. mussten mitgehen und H. verrichtete sogar drei Monate hindurch Bedientendienste bei Porpora, wofür er monatlich 6 Ducaten und die Kost an Correr's Officiantentafel erhielt. So

drückend diese Stellung auch für H. war, so profitirte er doch sehr viel durch den dreijährigen Umgang mit Metastasio und Porpora, materiell sowohl wie geistig; denn er lernte hier zugleich die italienische Sprache und die italienische Gesangs- und Compositionsmethode auf das Gründlichste kennen.

In dieser Zeit entstanden denn auch seine ersten kleineren Claviersonaten, Trios und Serenaten. Letztere wurden öfters des Abends von H. und seinen musikalischen Genossen in den Strassen Wiens executirt, und lernte er bei dieser Gelegenheit den Schauspieler Kurz, genannt Bernardone, vom Kärnthnerthortheater kennen, dessen Frau er einmal ein solches Ständchen gebracht hatte. Auf dessen Aufforderung hin schrieb er im J. 1753, im Alter von 21 Jahren, seine erste Oper: »Der krumme Teufel«, wofür er 25 Ducaten erhielt. Die Oper wurde nur drei Mal aufgeführt und dann wegen der darin enthaltenen Satyre auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio verboten. So stiegen H.'s Einkünfte denn mehr und mehr; auch für seine Lectionen erhielt er allmählich 5 Gulden monatlich, und er konnte sich somit, nachdem die drei Jahre des Unterrichts bei Frl. Martinez vorüber waren (1754), ein besseres Quartier auf der Seilerstatt miethen. Andererseits suchte er sich auch gute theoretische Werke zu verschaffen und kaufte sich zuerst Ph. Em. Bach's Schriften, die er eifrigst studirte, später Mattheson's »Vollkommenen Kapellmeister« und Fux' »*Gradus ad Parnassum*«. In dieser Periode wurde H. bei den barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt als Vorspieler für jährlich 60 Gulden angestellt; des Sonn- und Feiertags spielte er um 10 Uhr die Orgel in der Kapelle des Grafen Haugwitz und um 11 Uhr sang er in der Stephanskirche die Messe mit. Jede Function beim Gottesdienste wurde ihm mit 17 Kreuzern bezahlt. Damals wird es wohl auch gewesen sein, dass Joseph seinen jüngsten Bruder Johann unterrichtete, der seit 1752 als Chorschüler bei St. Stephan eingetreten war.

Während er auf der Seilerstatt schon eine geraume Zeit wohnte, traf ihn das bedauerliche Unglück, dass ihm alle seine Habseligkeiten gestohlen wurden. Auf diese Nachricht hin kam der Vater selbst nach Wien und gab dem Sohne wenigstens ein 17-Kreuzerstück. Durch die Freigebigkeit seiner Freunde sah er seinen Verlust bald wieder ersetzt, und er erholte sich leicht durch einen zweimonatlichen unentgeltlichen Aufenthalt bei einem Baron Fürnberg, dessen Bekanntschaft er wahrscheinlich auch bei jenen Strassenmusiken, die ja Hoch und Niedrig galten, gemacht hatte. Baron Fürnberg hatte einige Meilen von Wien in Weinzierl eine Besitzung und veranstaltete hier öfters kleine Musiken, namentlich Quartette, wozu er sich ausser seinem Pfarrer und Verwalter auch H. und Albrechtsberger, einen Bruder des bekannten Contrapunktisten, einlud. Auf diese Weise entstand schon um die J. 1753/54 das erste Quartett in *B* von Joseph H., welches sich so allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatte, dass er für denselben Kreis nach und nach mehrere Quartette lieferte. Waren so die bisherigen Bekanntschaften sämmtlich von grossem Glücke für H.'s Fortkommen gewesen (die des Baron Fürnberg wurde es noch mehr weiterhin), so hatte er um dieselbe Zeit auch einen Friseur Keller kennen gelernt, der in Bezug auf den Hauptschritt seines Lebens einen unheilvollen Einfluss ausüben sollte. Die Bekanntschaft war wohl dadurch entstanden, dass Keller den jungen H. öfters in der Stephanskirche gehört hatte und Gefallen an ihm fand. Er fragte ihn daher einmal, ob er wohl geneigt sei, eine seiner beiden Töchter in der Musik zu unterrichten, auf welches Anerbieten H. bereitwilligst einging. Er erhielt dafür die Kost im Hause, und als Keller von dem Unglück hörte, das H. betroffen, so säumte er nicht, ihm auch anderweite Unterstützung angedeihen zu lassen: ja er beredete ihn endlich, doch das unsichere Quartier auf der Seilerstatt zu verlassen und in sein Haus auf der Landstrasse zu ziehen, wo er freie Wohnung erhielt. H. nahm diese ihm erzeigte Wohlthat dankend an, hielt sich aber dafür der Familie Keller verpflichtet. Nun traf es sich, dass er durch fortgesetzten Unterricht und Umgang die eine Tochter Keller's mehr

und mehr liebgewonnen hatte, und er beschloss, dieselbe, wenn er erst ein festes Einkommen haben würde, zu heirathen. Doch der Tod raffte sie frühzeitig hinweg, und nun trieb ihn sein Pflichtgefühl gegen die Familie dazu, das Versprechen einzugehen, dermaleinst die andere Tochter zu ehelichen, eine Wahl, die wohl nicht unglücklicher ausfallen konnte. H. blieb bei dem Friseur Keller auf der Landstrasse bis zum J. 1758 oder 1759 wohnen.

Um diese Zeit erhielt er durch die Empfehlung des Baron Fürnberg eine Anstellung als Musikdirektor bei dem böhmischen Grafen Morzin mit einem jährlichen Gehalte von 200 Gulden, freier Wohnung und Kost. Obgleich sämmtliche beim Grafen angestellte Musiker unverheirathet sein mussten, so heirathete H. dessenungeachtet noch im J. 1759 obengenannte Tochter des Friseurs und glückte es ihm auch, sein eheliches Verhältniss geheim zu halten. Seine Ehe war indess keine glückliche, da seine Frau herrschsüchtig und bis zum Uebermaasse bigott, ausserdem überhaupt von unfreundlichem, liebelosem Wesen war. Den Winter über residirte Graf Morzin in Wien, den Sommer verbrachte er auf seinem Gute bei Pilsen, und so verlebte H. hier glückliche und vergnügte Tage. Im J. 1760 componirte er für das Morzin'sche Orchester seine erste Symphonie in *D*. Als dieselbe aufgeführt wurde, war zufällig auch der mit dem Grafen Morzin befreundete Fürst Paul Anton Eszterhazy, ein grosser Musikfreund, anwesend. Die Symphonie gefiel ihm sehr gut, und da er gleichfalls eine Musikkapelle unterhielt, so gedachte er H. als Vicekapellmeister in seine Dienste zu nehmen. Erleichtert wurde ihm dies Vorhaben durch den Entschluss des Grafen Morzin, der Schulden halber seine Kapelle auflösen musste. Indess vergingen Monate, H. war schon einige Zeit stellungslos und harrte mit Sehnsucht der Aufforderung des Fürsten, der, wie es schien, sein Versprechen ganz und gar vergessen hatte. Einer aus des Fürsten Kapelle, mit Namen Friedberg, der zugleich Freund und Verehrer H.'s war, war nicht minder unglücklich darüber als H. selbst, und er bewog diesen daher, eine neue Symphonie zu schreiben, die am 50. Geburtstage des Fürsten, den 22. April 1761, in Eisenstadt aufgeführt werden sollte. Die Aufführung gelang zur vollsten Zufriedenheit, der Fürst erinnerte sich bald seines Versprechens, und schon am 1. Mai war Joseph H. definitiv als Vicekapellmeister unter der Direktion des Oberkapellmeisters Gregorius Werner angestellt. Erst neuerdings ist das Anstellungsdecret aufgefunden und im J. 1868 in den »Signalen« zum ersten Male veröffentlicht worden. Bis dahin findet man in allen Quellen das J. 1760 und als Tag der Anstellung den 19. März angegeben; worauf sich diese Angabe gründete, ist schwer zu ermitteln.

Das Decret besagt nun an erster Stelle, dass, da der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner seines hohen Alters wegen seinem Dienste nicht mehr in vollem Maasse nachzukommen im Stande sei, Joseph H. ihm als Vicekapellmeister beigegeben werden solle, als welcher er bei den Chormusiken dem ersteren, der den Titel Oberkapellmeister erhielt, noch subordinirt war, bei allen anderen Musiken indess vollkommen selbstständige Anordnungen zu treffen hatte. Im Uebrigen gewährt das Decret in seiner Urform einen gründlichen Einblick in die Hausordnung fürstl. Kapellen damaliger Zeit, indem darin vor Allem H. ans Herz gelegt wird, dass er sich als ehrliebender Hausoffizier stets nüchtern aufzuführen wissen werde und nichts an seiner Kleidung, selbst bis auf Zopf und Haarbeutel, vernachlässigen dürfe. Man verlangte viel von H.; er sollte Dirigent und Componist, Schiedsrichter, Aufseher und Instructor zugleich sein; auch erwartete man von seinem Eifer, dass er die Kapelle auf eine Höhe bringen werde, die ihm zur Ehre gereiche. Nun, diese Erwartung hat H. in glänzendem Maasse erfüllt (vgl. den Art. Eszterhazy). Sein Gehalt betrug anfänglich ausser bedeutenden Naturalemolumenten jährlich 400 Gulden. Dasselbe wurde später vom Fürsten Nicolaus Joseph, nachdem H. zum Hauptkapellmeister befördert worden, auf 700 und endlich auf 1000 Gulden erhöht. Fürst Paul Anton lebte nur noch ein Jahr; er starb im J. 1762.

Im Auftrage dieses Fürsten hatte H. die vier Tageszeiten in Form von Quartetten componirt, ein Werk, das indess sehr wenig bekannt geworden ist. Die Hauptzeit seines Schaffens waren die 28 Jahre der Regierung des Fürsten Nicolaus Joseph, der, wie in dem Art. Eszterhazy des Näheren ausgeführt ist, ein wahrer Maecen der Musik war. H.'s Vater erlebte noch die Freude, seinen Sohn als Beamten in der fürstlichen Uniform zu sehen; derselbe starb im J. 1763, während seine Mutter bereits 1754 das Zeitliche gesegnet hatte.

Das äussere Leben H.'s verlief ziemlich glatt in diesem Zeitraume. Den grössten Theil des Jahres verbrachte er mit dem Fürsten in dessen neuem Lustschlosse Eszterhaz, oder, wie H. meist schreibt, Estoras, dessen Bau 1769 fertig geworden war. Der gewöhnliche Winteraufenthalt war Eisenstadt, wo H. ein eigenes kleines Haus besass, das zwei Mal ein Raub der Flammen ward, jedoch jedesmal ihm vom Fürsten neu aufgebaut wurde. Doch wir finden H. auch im Winter in Eszterhaz, und kurze Zeit verweilte er Geschäfte halber selbst in Wien. Um das J. 1770 erkrankte er heftig an einem hitzigen Fieber, das ihn längere Zeit arbeitsunfähig machte. Im Uebrigen war H. bis in sein hohes Alter von ziemlich kernfester Gesundheit. Seine Lieblingserholungen in Ungarn waren die Jagd und der Fischfang, denen er fleissig oblag. In geschäftlicher Beziehung unterhielt er einen regen Briefverkehr vor allem mit Breitkopf und Härtel in Leipzig seit den siebenziger Jahren, mit Artaria in Wien und mit dem Instrumentenmacher und Musikalienverleger W. Forster in London seit 1780 resp. 1781. Letztere beide Correspondenzen sind zum grössten Theile veröffentlicht, die mit Artaria in Nohl's »Musikerbriefen«, die Forster'sche in Sandys' »*History of the violin*«. Die sehr umfangreiche Correspondenz mit Breitkopf und Härtel ist bisher noch ungedruckt. Alle diese Briefe geben den genauesten Aufschluss über die Entstehung der meisten Compositionen H.'s aus dieser Zeit, bestehend in zahlreichen Symphonien, Quartetten, Trios, Sonaten u. s. w., die H. je nach Bedarf für das fürstl. Orchester schrieb und die nach und nach auch durch den Stich im Publikum allgemein bekannt wurden. So erschienen die ersten Quartette im J. 1764, die ersten Symphonien 1766 in Paris.

Weniger bekannt geworden sind H.'s Opern, deren Originale sich grösstentheils noch im Eisenstädter Archiv befinden. Selbst damals drangen dieselben kaum über die Grenzen Ungarns, und sie waren ja auch nur auf die primitiven Einrichtungen im Marionettentheater zu Eisenstadt, später zu Eszterhaz, das Fürst Nicolaus Joseph von seinem Bruder überkommen, berechnet. Schon 1762 componirte H. die erste vierstimmige Oper, »*Acide e Galatea*«, die am 11. Jan. 1763 zu Ehren der Vermählung des Grafen Anton Eszterhazy mit der Gräfin Erdödy in Eisenstadt aufgeführt wurde. Von da an brachte fast jedes Jahr eine neue Oper, anfänglich meist deutsche Marionettenopern und italienische *Opere buffe* und *Burlette*, denen nicht selten sogar der Hof beiwohnte, so dass H. den Auftrag erhielt, auch für das Hoftheater in Wien eine Oper zu schreiben. Er componirte zu dem Zwecke das *Dramma giocoso:* »*La vera costanza*«, dessen Aufführung in Wien jedoch durch niedrige Cabalen hintertrieben wurde. Im J. 1779 wurde dasselbe in Eszterhaz aufgeführt und Kaiser Joseph II. befand sich selber unter den Zuhörern. Mittlerweile hatte der Fürst ein neues Opernhaus bauen lassen, zu dessen Einweihung H. Anfang 1780 die Oper »*La fedeltà premiata*« schrieb. In der Folge componirte H. auch einige italienische *Opere serie*, so 1782, wie aus einem Brief an Artaria vom August jenes Jahres hervorgeht, zu Ehren der Anwesenheit eines russischen Grossfürsten und seiner Gemahlin eine welsche Oper, die nicht näher bezeichnet ist, wahrscheinlich »*Orlando Palatino*« oder »*Alessandro il grande*«, und im Sommer 1783 die »*Armida*«. Letztere wurde, wie H. selbst an Artaria berichtet, am 29. Febr. 1784 bereits zum zweiten Male mit dem grössten Beifall aufgeführt.

Ausser den Opern hatte H. auch ziemlich viel Kirchenmusik zu schreiben, Messen, *Stabat mater* etc.; desgleichen componirte er eine Anzahl weltlicher

Cantaten, Lieder und Arien. Im J. 1774 schuf er sein erstes weniger bekannt gewordenes Oratorium: »*Il ritorno di Tobia*«, hauptsächlich zu dem Zwecke, um die Bestrebungen der in Wien bestehenden Tonkünstlerwittwen- und Waisengesellschaft, als deren Mitglied er aufgenommen zu werden wünschte, zu unterstützen. Er erbot sich, auch fernerhin seine Werke zur Aufführung herzuleihen, ohne zu ahnen, wie schnöde dieses Anerbieten gemissbraucht werden würde. Statutenmässig hatte er nämlich im Falle der Aufnahme ausser den laufenden Beiträgen ein Antrittsgeld von 300 Gulden zu zahlen, da er nicht in Wien wohnte. Man wollte ihm dasselbe in Folge obigen Anerbietens erlassen, verlangte aber, dass er einen Revers darüber ausstellen sollte, je nach Begehren Compositionen zu liefern; dessen weigerte sich nun H. ganz entschieden in offener Sitzung in Gegenwart des Kapellmeisters v. Bonno, eines Herrn v. Sterzer u. a., da ihm seine Dienstpflichten gegen den Fürsten Eszterhazy nicht die nöthige Zeit dazu liessen; er könne sich nur zur Lieferung von Compositionen verpflichten, soweit es Zeit und Umstände erlaubten. Daraufhin erfolgte denn auch die Aufnahme und H. bezahlte die Einlage mit 368 Gulden 10 Kreuzern. Trotzdem verlangte nun die Gesellschaft laut Beschluss der Sitzung vom 10. Novbr. 1778 noch nachträglich unter Androhung der Annullirung seiner Aufnahme von H. die Unterschrift jenes erst begehrten Reverses, nachdem dieselbe schon einige Zeit von H.'s Werken Nutzen gezogen hatte, und richtete am 18. Jan. 1779 ein dahin lautendes Schreiben an H. Indess dieser antwortete ziemlich gereizt am 4. Febr., indem er den wahren Sachverhalt darlegte und seine bezahlte Einlage zurückforderte. Die Gesellschaft zahlte ihm sein Geld denn auch zurück, und seine Aufnahme war somit annullirt. Nichtsdestoweniger erbot sich H., auch ferner neue Werke von sich unentgeltlich herzuleihen. Im J. 1781 wurde er von Neuem von der Gesellschaft um Herleihung seines Tobias mit Aenderungen und Kürzungen ersucht. H. war nicht abgeneigt, sich diese Mühe zu nehmen, wenn man ihm Benefizbillete oder eine andere Bonification bewillige. Darauf aber ging die Gesellschaft nicht ein und beschloss in der Sitzung vom 25. Octbr. 1781, ein anderes Oratorium zu wählen.

Später freilich erhielt H. für die ihm widerfahrene Unbill glänzende Genugthuung. Von anderer Seite empfing H. schon jetzt Beweise der grössten Anerkennung. So ernannte ihn die Akademie der Philharmoniker zu Modena 1780 zu ihrem Ehrenmitgliede, und H. componirte aus Dankbarkeit dafür die vierstimmige Cantate »*L'isola disabitata*«, die 1785 von der Akademie aufgeführt wurde. Im J. 1784 sandte ihm Prinz Heinrich von Preussen für sechs demselben gewidmete Quartette eine goldene Medaille mit seinem Portrait, 1787 König Friedrich Wilhelm II. als Anerkennung für seine Compositionen (er hatte eben eine Cantate »Deutschlands Klage über den Tod Friedrich des Grossen« geschrieben) einen prächtigen Diamantring. Noch einer Composition aus dieser Zeit ist zu gedenken. Im J. 1785 erhielt H. nämlich aus Cadix den Auftrag, zu den sieben Worten Christi am Kreuze eine Instrumentalmusik zu setzen, die in den Pausen zwischen den einzelnen Worten, während der Bischof am Hochaltar kniete, executirt wurde. H. entledigte sich seines Auftrages mit der ihm eigenen Gewissenhaftigkeit und verarbeitete sie später noch zu Quartetten, in welcher Form sie am bekanntesten geworden sind. In späteren Jahren schrieb ein Passauer Domherr einen deutschen Text dazu. In den letzten Lebensjahren des Fürsten Nicolaus Joseph war H. auch mit des Fürsten Leibarzt, einem Dr. v. Genzinger näher bekannt geworden, dessen Gast er, so oft er in Wien war, jeden Sonntag Mittag sein musste. Er lernte dabei des Arztes Gemahlin Marianne kennen, die grosse Liebe zur Musik hatte, und auch ihrerseits sich sehr zu H. hingezogen fühlte. Es entspann sich daraus in der Folge ein reger Briefverkehr, der von Mitte 1789 bis Ende 1792 dauerte und namentlich über die erste Londoner Reise vielfache Aufschlüsse giebt.

Wir gelangen nämlich nunmehr an einen der wichtigsten Lebensabschnitte des Meisters. Wiederholt war H. schon von seinen Freunden aufgefordert worden, Kunstreisen nach Italien und Frankreich zu unternehmen; doch konnte er es nie über sich gewinnen, seinen Fürsten zu verlassen. Im Laufe der achtziger Jahre mehrten sich die Einladungen aus England. H.'s Compositionen waren in London schon in den sechsziger und siebenziger Jahren bekannt geworden; fast in allen Concertunternehmungen jener Jahre erschien H.'s Name an der Spitze. Im J. 1783 bildete sich unter dem Protectorate des Lord Abingdon eine neue Gesellschaft unter dem Namen der »Professional-Concerte«. Sie trat schon bald nach ihrer Gründung in Correspondenz mit H., um diesen zur Reise nach London zu bewegen, doch anfangs vergeblich. Wie indess aus einem Briefe vom 8. April 1787 in der oben erwähnten Forster'schen Correspondenz hervorgeht, hatte doch H. die ernstliche Absicht, Ende 1787 London zu besuchen, ja Forster hatte ihm schon für diesen Fall eine Wohnung offerirt; noch im Juni spricht er wiederholt die Hoffnung aus, Forster im kommenden Winter zu sehen. Da aber von Cramer, dem Leiter der Professional-Concerte, keine Antwort eintraf, so zerschlug sich die Reise und H. schien nicht übel Lust zu haben, den Winter in Neapel zuzubringen. Doch auch hieraus wurde schliesslich nichts. Dagegen erhielt H. vom König von Neapel den Auftrag, mehrere Compositionen für ihn zu liefern, und er musste demselben ausserdem fest versprechen, nach Neapel zu kommen.

Was nun der Gesellschaft der Professional-Concerte nicht gelungen war, das sollte nur wenige Jahre später einem deutschen Violinisten aus Bonn, Johann Peter Salomon, glücken. Salomon war in den siebenziger Jahren Concertmeister bei dem Prinzen Heinrich von Preussen gewesen und trat schon damals eifrig für H.'s Compositionen ein. Im J. 1786 siedelte er nach London über und gedachte hier mit den Professional-Concerten in Concurrenz zu treten. Kaum hatte er auch von dem Scheitern der Unterhandlungen dieser Gesellschaft mit H. gehört, als er im J. 1788 selber in Correspondenz mit diesem trat, um ihn für sein neues Unternehmen zu gewinnen. Doch auch ihm wurde es nicht leicht, denn H. verhielt sich auch jetzt wieder von neuem ablehnend. Erst 1790 trat der entscheidende Wendepunkt ein. Am 28. Septbr. dieses Jahres starb nämlich Fürst Nicolaus Joseph Eszterhazy, und sein Sohn und Nachfolger, Paul Anton, der wenig Interesse für Musik hatte, löste die Kapelle bald nach dem Tode des Vaters auf. Fürst Nicolaus Joseph hatte H. in seinem Testament eine lebenslängliche Pension von 1000 Gulden ausgesetzt; Paul Anton gewährte ihm noch eine Zulage von 400 Gulden. War auch die Kapelle aufgelöst, so behielt doch H. den Titel Kapellmeister bei und hatte eine ruhigere Stellung dabei, als früher. Er verkaufte sofort sein kleines Haus in Eisenstadt für 1500 Gulden und siedelte noch im Herbst 1790 nach Wien über, wo er sich im Hause seines Freundes Hamberger auf der Wasserkunstbastei No. 1196 eine Wohnung miethete.

Hier war es, wo eines Abends gegen Ende November jener obengenannte Salomon in H.'s Zimmer trat, um persönlich das zu erwirken, was ihm schriftlich nicht gelungen war. Salomon war nämlich auf einer Kunstreise durch Italien und Deutschland begriffen, um Musikkräfte für sein neues Unternehmen zu gewinnen, als er von dem Tode des Fürsten Eszterhazy hörte und nun sofort beschloss, nach Wien zu eilen, um H. womöglich gleich mitzunehmen. H. machte zwar noch einige Schwierigkeiten, vor Allem wegen seines Fürsten, doch dieser gewährte ihm bereitwilligst Urlaub und so wurde denn der Accord zwischen Salomon und H. unter folgenden Bedingungen geschlossen: H. musste sechs neue Symphonien componiren und dieselben persönlich dirigiren; dafür erhielt er 300 £, ferner 200 £ für das Verlagsrecht und endlich noch ein garantirtes Benefizconcert zu 200 £. H. beging die Vorsicht, sich von Salomon die Summe von ca. 5000 Gulden in englischem Gelde vorschiessen zu lassen und dieselbe theils bei seinem Fürsten, theils bei dem Bankhause des Grafen Fries

in Wien zu deponiren, um gegen alle Eventualitäten gesichert zu sein. Was H. sonst an Werth- und Staatspapieren besass, übergab er der Frau v. Genzinger zur Aufbewahrung, da er dieselben dem Leichtsinn seiner Frau nicht anvertrauen wollte. An baarem Gelde besass er ausser jenen oben erwähnten 1500 Gulden noch 500 Gulden, die er sich in der Zeit gespart hatte; doch schienen ihm die 2000 Gulden noch nicht genug, und er lieh sich von seinem Fürsten noch 450 Gulden zur Reise, die er indess noch im ersten Jahre seiner Anwesenheit in London abzahlte. Rechnet man die 1400 Gulden jährlicher Pension hinzu, so war H. gegen alle Fährlichkeiten, die ihm etwa zustossen konnten, gedeckt. Kurz vor seiner Abreise hatte er sich noch einiger eingegangener Verpflichtungen zu entledigen. Wie oben erwähnt, hatte König Ferdinand von Neapel mehrere Compositionen bei ihm bestellt; nun traf es sich, dass der König in dieser Zeit gerade in Wien anwesend war, und H. überreichte demselben in einer besonderen Audienz am 13. Decbr. seine Arbeiten. Als dieser aber nun hörte, dass H. schon in zwei Tagen nach London abzureisen gedenke, war er höchst unwillig darüber und erinnerte H. neuerdings an sein Versprechen, nach Neapel zu kommen, was dieser denn auch nach der Rückkehr aus England zusagte.

Die Abreise H.'s und Salomon's aus Wien erfolgte nunmehr am 15. Decbr. Abends; die Reise ging über München, wo H. die persönliche Bekanntschaft des Concertmeisters Cannabich machte, alsdann den Main und Rhein abwärts nach Bonn. Hier trafen sie am 25. Decbr., dem ersten Weihnachtsfeiertage, ein und beschlossen, auch den zweiten Feiertag daselbst zu verweilen. H. besuchte an diesem Tage mit Salomon die Messe und lernte nach Beendigung derselben den Kurfürsten Maximilian Franz von Köln, der hier residirte und eine treffliche Hofkapelle hielt, näher kennen; derselbe verfehlte nicht, auch seine Musiker mit H. bekannt zu machen. Von Bonn ging alsdann die Weiterreise über Brüssel, wo der Aufenthalt nur eine Stunde währte, nach Calais, woselbst die Reisenden bei schon länger anhaltendem Regen am 31. Decbr. Abends anlangten. Am folgenden Tage, dem Neujahrstage, früh um ½8 Uhr bestiegen dieselben das Schiff und fuhren bei ziemlich widrigem Winde nach Dover über, wo die Ankunft erst um 5 Uhr Nachmittags erfolgte. In London trafen H. und Salomon endlich am 2. Jan. 1791 glücklich und wohlbehalten ein, und H. brachte die erste Nacht bei dem Musikalienverleger Bland in No. 45 Holborn vis-à-vis Chancery Lane in der City zu. Erst am folgenden Tage bezog er die für ihn gemiethete Wohnung in No. 18 Great Pulteney street in dem Hause eines italienischen Kochs, der zugleich für H.'s leibliche Bedürfnisse sorgte.

Salomon wohnte in demselben Hause, und beide pflegten gewöhnlich zusammen zu speisen, wenn H. nicht Einladungen folgen musste, die in der ersten Zeit ziemlich häufig vorkamen; er erwehrte sich indess ihrer sehr bald, um Herr seiner Zeit zu bleiben und seinen eingegangenen Verpflichtungen nachkommen zu können. Auch wurde seine Zeit im Anfang durch Besuche und Gegenbesuche sehr in Anspruch genommen, und es war für ihn von besonderem Interesse, mit hervorragenden Persönlichkeiten des damaligen London näher bekannt zu werden. Zu ihnen gehörte vor Allem Dr. Burney, mit dem er schon seit Jahren in Briefwechsel gestanden und der auch seine Ankunft in London mit einem schwungvollen Gedichte: »*Verses on the arrival in England of the great Musician Haydn January* 1791« gefeiert hatte. H. versäumte es daher nicht, alsbald mit Salomon nach Chelsea hinauszufahren, wo Burney als Organist von Chelsea College wohnte. Von anderen Persönlichkeiten, die alle H. ihre Hochachtung zu bezeigen kamen und die er zum Theil schon von Wien her kannte, sind zu nennen: Giornovicchi, Dussek, Clementi, Storace, Kelly, Attwood, Baumgarten, Cramer, Crosdill, Cervetto und endlich Allen voran Gyrowetz, mit dem H. ein enges Freundschaftsband verknüpfte, so dass dieser glücklich war, in der fremden grossen Stadt einen Bekannten gefunden

zu haben, auf dessen Freundschaft und Aufrichtigkeit er in allen Fällen rechnen konnte.

Schon am 15. Januar brachten die Zeitungen die Ankündigung von zwölf Salomon-Concerten, deren Subscriptionspreis auf fünf Guineen festgesetzt war. Das erste Concert sollte am Freitag den 11. Febr. stattfinden; in Folge verschiedener Hindernisse musste dasselbe indess mehrfach aufgeschoben werden und fand endlich am 11. März statt. Hierdurch hatten die Professional, die von Anfang an als Feinde Salomon's und H.'s auftraten, einen grossen Vorsprung. Ihr erstes Concert fand bereits am 7. Febr. statt und konnten sie nicht umhin, eine Symphonie, sowie ein Quartett von H. in ihr Programm aufzunehmen, über deren Ausführung, vor Allem der Symphonie, sich H. selbst sehr beifällig äusserte. Mittlerweile und noch vor Beginn der Salomon-Concerte hatte H. vielfach andere Concerte besucht, in denen theilweise Compositionen von ihm aufgeführt wurden; auch einem Hofballe, der am 18. Jan. zur Geburtstagsfeier der Königin stattfand, und einem Hofconcerte in Carlton House, dem Palais des Prinzen von Wales, am folgenden Tage, wohnte H. bei. Die einzelnen Erlebnisse H.'s in London behandelt eingehend Pohl's treffliches Buch über H.'s beide Besuche in London, auf das an dieser Stelle verwiesen sei. Der Erfolg des ersten Salomon-Concertes am 11. März war glänzend und sicherte das ganze Unternehmen; noch glänzender fiel das zweite Concert am 18. März aus, indem die im ersten Concert aufgeführte neue Symphonie in *D-dur* (No. 2 der Sammlung) auf besonderes Verlangen repetirt wurde; desgleichen die sämmtlichen übrigen Concerte, in denen H.'s Name ausser den Symphonien wiederholt mit einem Quartett, einem Concertino und einer Cantate erscheint. Das zwölfte und letzte Concert fand am 3. Juni statt. Inzwischen hatte H. sein Benefizconcert, das ursprünglich auf den 7. April angesagt war, am 16. Mai gegeben und brachte ihm dasselbe eine Einnahme von 350 £.

Beim Abschlusse des Contracts hatte sich H. auch verpflichtet, eine Oper zu schreiben, und es zeigte sich hierbei später, wie gut es war, dass er seine Forderungen im Vorhinein gedeckt hatte. An Stelle des 1789 abgebrannten Opernhauses wurde nämlich schon im folgenden Jahre eine neue Oper gebaut, deren Unternehmer Gallini war; 1791 sollte dieselbe eingeweiht werden und H. schrieb zu dem Zwecke den »*Orfeo e Euridice*«. Indess man hatte versäumt, zeitig genug die Erlaubniss des Königs und des Parlaments einzuholen, und so wurde die Benutzung des Gebäudes zur Oper gänzlich untersagt. H.'s Orfeo kam demgemäss gar nicht zur Aufführung und blieb auch unvollendet. Als Ersatz sandte H. später seine »Armida« ein, von der sich das Autograph in der Bibliothek der *Sacred harmonic Society* zu London befindet. An Stelle der verunglückten Oper war es nun Gallini wenigstens gelungen, den Saal zu Abendunterhaltungen bewilligt zu erhalten. In diesen Concerten, die wöchentlich zwei Mal stattfanden und vom 26. März bis zum 9. Juli dauerten, wurden zuweilen Symphonien, vor Allem aber Cantaten und andere Gesangstücke von H. zur Aufführung gebracht.

Am 23., 26. und 28. Mai und 1. Juni fand die letzte im vorigen Jahrhundert abgehaltene grossartige Händelfeier in der altehrwürdigen Westminsterabtei statt, und H. war es vergönnt, Zeuge derselben zu sein. Händel's Musik wirkte gewaltig ergreifend auf H., der sie hier zum ersten Male in ihrer vollen Pracht entfalten hörte. Am 6., 7. und 8. Juli folgte sodann die sogenannte Oxfordfeierlichkeit. Um die Doctorwürde in der Musik zu erlangen, waren nicht gerade aussergewöhnliche Kenntnisse erforderlich; was aber nicht fehlen durfte, war eine bei dieser Gelegenheit zu erlegende Summe von 100 Guineen. H. wäre wohl schwerlich je auf den Gedanken gekommen, seine Kunstgenossen durch diese Würde überragen zu wollen; allein sein Freund Dr. Burney that alles Mögliche, um seinen Liebling auch in dieser Weise verherrlicht zu sehen. H. hat selbst die Feierlichkeiten in einem leider verloren gegangenen Briefe an Marianne v. Genzinger beschrieben. Es fand an allen drei Tagen Concert

statt, am zweiten Tage wurde die von H. eigens für diese Feier bestimmte Symphonie in *G* (später unter dem Namen Oxfordsymphonie bekannt) aufgeführt; der eigentliche öffentliche Actus fand am 8. Juli Vormittags statt, und da für Ehrengrade keine Diplome ausgefertigt werden, so wurde H.'s Ernennung nur einfach im Register der Universität als ein Act *of convocation* bezeichnet. Aus Artigkeit sandte H. später der Universität einen sogenannten *Canon cancrizans a tre* auf die Worte: »*Thy voice, o Harmony, is divine*«. Von Oxford zurückgekehrt, hielt sich H. nicht mehr lange in London auf; er war froh, eine Zeitlang das Landleben geniessen zu können und folgte, wahrscheinlich schon Ende Juli, bereitwilligst der Einladung des Banquier Brassy, doch einige Wochen auf seinem etwa zwölf Meilen von London entfernten Gute das erquickende Stillleben eines englischen Landaufenthalts kennen zu lernen.

H. verweilte hier beinahe zwei Monate. Unterdessen langte ganz unerwartet ein Schreiben seines Fürsten bei ihm an, der ihn nach Hause zurückberief, um für bevorstehende Festlichkeiten zu Eszterhaz eine Oper zu schreiben. H. konnte jedoch der Aufforderung nicht Folge leisten, da er schon durch erneuerte Contracte noch für den nächsten Winter an London gebunden war. Die Contracte waren unter denselben Bedingungen abgeschlossen worden; nur für das Verlagsrecht der sechs Symphonien zahlte Salomon die erhöhte Summe von 300 £. Bereits am 16. Aug. zeigte Salomon im Morning chronicle auf das Bestimmteste an, dass die Concerte nach demselben Plan, wie im verflossenen Winter, wieder stattfinden würden. H. ging demgemäss, als er gegen Ende Septbr. nach London zurückkehrte, ziemlich bewegten Tagen entgegen. Dazu kam noch ein anderer Umstand. Die Unternehmer der Professional-Concerte nämlich, die mit Neid auf den grossen Erfolg der Salomon-Concerte herabgesehen hatten, machten jetzt mehrere vergebliche Versuche, H. auf ihre Seite zu bringen. Doch das gelang ihnen nicht, indem H. standhaft seinen gegen Salomon eingegangenen Verpflichtungen treu blieb. Nun griffen sie zu einem anderen Mittel und traten mit Ignaz Pleyel, einem Schüler H.'s, in Verbindung, um dadurch Meister und Schüler zu verfeinden. Auch Zeitungsartikel mussten dazu dienen, H. allerwärts zu verläumden; selbst in Wien hatte man sich bemüht, sein Thun und Treiben und vor Allem sein Ausbleiben zu verdächtigen. Pleyel, der natürlich nicht wusste, zu welchen Intriguen er missbraucht wurde, sagte zu und traf am Ende des Jahres in London ein.

Mittlerweile hatte H. noch im Spätherbste manche Festlichkeiten durchzumachen, so u. a. das bekannte Lord Mayorsfest am 5. Novbr. und das darauf folgende Farewell-Dinner in Mansion House am 9. Novbr., zu welchen beiden er geladen war. Gleich danach ist H. wieder auf das Land gereist, um auf etwa 14 Tage der Einladung eines Lords, der 100 Meilen von London ein Gut besass, zu folgen. Dies war indess noch nicht der letzte Landaufenthalt in diesem Jahre. Am 24. Novbr. nämlich folgte er einer wiederholten Aufforderung des Prinzen von Wales, seinen Bruder, den Herzog von York, auf seinem Schlosse Oatland, ungefähr 21 Meilen von London entfernt, zu besuchen. Er blieb zwei Tage da und wurde mit vielen Ehrenbezeugungen überhäuft. Am 30. Novbr. reiste er bereits wieder auf drei Tage zu einem Sir Patrik Blake auf das Land. Doch schien das fortwährende Hin- und Herreisen bei dem englischen Herbstnebel nicht günstig auf seine Gesundheit zu wirken; er hatte sich einen ziemlich starken Rheumatismus zugezogen. Indess war er bereits am 14. Decbr. so weit hergestellt, dass er einem ihm zu Ehren veranstalteten Gastmahle bei dem Parlamentsrathe Mr. Shaw beiwohnen konnte. Mr. Shaw liess es sich angelegen sein, H. durch ganz besondere Auszeichnungen seine Verehrung zu bezeigen. Die Weihnachtsfeiertage und den Sylvesterabend brachte H. vergnügt in Gesellschaft seines Schülers Pleyel zu, der am 23. Decbr. in London angekommen war. In vollster Freundschaft gingen Beide dem bevorstehenden Kampfe entgegen, der anders enden sollte, als die Professional es

sich geträumt hatten. Leider liefen diese doch wieder den Salomon-Concerten den Vorrang ab. Am 13. Febr. 1792 war das erste Professional-Concert und glänzte H.'s Name als Zeichen der Aufmerksamkeit an der Spitze, wie er denn auch in den übrigen Concerten nicht fehlte. Das erste der zwölf Salomon-Concerte fand am 17. Febr. statt. Ausser den neu componirten Symphonien wurden auch einige ältere, fertige Arbeiten H.'s, die er sich von Wien aus schicken liess und die zum Theil für London noch neu waren, aufgeführt. Unter den neueren Compositionen ragt namentlich die bekannte, im sechsten Concert am 23. März aufgeführte Symphonie mit dem Paukenschlage hervor. Im zweiten Concert wurde der Chor: der Sturm mit Quartettsolo und Orchesterbegleitung, den H. als ersten Versuch über englische Textworte componirt hatte, aufgeführt und fand grossen Beifall. Sein Benefizconcert gab H. diesmal am 3. Mai und am 21. Mai folgte Salomon's alljährliches Benefiz nach. Die letzten Salomon-Concerte, in denen fast regelmässig die berühmte Sängerin Mad. Mara sang, hatten so viel Zuspruch, dass sich Salomon veranlasst fand, noch ein Extraconcert zu geben. Zuerst für den 26. Mai angesagt, fand dasselbe am 6. Juni statt, und so endete die Saison wiederum gegen Erwarten der Professionalisten mit dem grössten Erfolge. Im Laufe des Mai und Juni wohnte H., wie das Jahr zuvor, verschiedenen Privatconcerten bei und am 14. Juni war er zum Könige nach Windsor geladen, von wo er noch an demselben Tage das Pferderennen zu Ascot besuchte; am folgenden Tage, den 15. Juni, war er bei dem berühmten Astronomen William Herschel auf dessen Landgute Slough bei Windsor zum Besuch.

Trotzdem nun H.'s Zeit in dieser Weise theils durch die Arbeiten für die Salomon-Concerte, theils durch lästige Einladungen vollauf in Anspruch genommen war, fand er doch noch Musse und Gelegenheit für kleinere Arbeiten, die er mehr zu seiner Erholung schrieb. So bearbeitete er für einen englischen Musikalienhändler Napier, der sich in den misslichsten Vermögensumständen befand, eine Anzahl schottischer Lieder, die so reissenden Absatz fanden, dass Napier sein Glück damit machte. Er zahlte H. nachträglich 50 Guineen für die erste Sammlung und konnte diese Summe für die zweite Sammlung sogar verdoppeln. Auch für Thompson in Edinburgh bearbeitete H. dann in ähnlicher Weise schottische, wallisische und irische Melodien. Selbst als Clavierlehrer aufzutreten erlaubte ihm seine Zeit noch und führt dieser Umstand dazu, noch kurz einer zarten Angelegenheit zu gedenken. Eine gewisse Mrs. Schroeter nämlich nahm ebenfalls Unterricht bei H., um sich im Clavierspiel zu vervollkommnen. Sie wurde H. mehr und mehr mit herzlicher Hochachtung zugethan, und da auch dieser ihre aufrichtige Hingebung zu schätzen wusste, so gestaltete sich bald ein inniges Verhältniss, welches nur bedauern lässt, dass es nicht zum erwünschten Ziele führen konnte. H. besass 21 Briefe von ihr, die vom 8. Febr. bis zum 16. Juni 1792 reichen und einen stetig zunehmenden Wärmegrad der zärtlichsten Zuneigung zeigen; von H. selbst haben wir leider keine Zeile.

Mittlerweile rückte nun auch die Zeit der endlichen Abreise heran. Daran gemahnte ihn vor Allem ein Brief seiner Frau, die ihm schrieb, sie hätte ein schönes Häuschen in der Kl. Steingasse No. 73 gesehen, das für einen billigen Preis zu kaufen sei; er möge ihr doch 2000 Gulden übersenden, um dasselbe zu kaufen. Doch H. schickte klugerweise das Geld nicht, sondern kam selbst bald nach Wien. Der Tag seiner Abreise von London ist nicht bekannt, jedenfalls Anfang Juli. Seine ursprüngliche Absicht war, über Paris zurückzureisen, doch gab er dieselbe wieder auf und erwartete noch eine Ordre von seinem Fürsten, ob er nach Frankfurt a. M. zur Krönung Kaiser Franz II. am 14. Juli kommen sollte. Andernfalls wollte er über Holland nach Berlin zum König von Preussen und von da über Leipzig, Dresden und Prag nach Wien zurückkehren. Welche Tour er nun in der That eingeschlagen haben mag, darüber sind wir nicht unterrichtet, indessen hat er wohl seinen Plan nochmals

geändert, da von einer Anwesenheit in Berlin nichts weiter bekannt geworden ist. Fest steht nur, dass er, wie auf der Hinreise, so auch auf der Rückreise Bonn berührte. Das kurfürstl. Orchester gab ihm ein Frühstück, und der junge Beethoven legte ihm bei dieser Gelegenheit eine Cantate vor, die er auf den Tod Leopold II. componirt hatte und die H.'s Beifall fand.

Wahrscheinlich wurden jetzt auch zum Theil die Verabredungen getroffen, unter denen H. zum Lehrer Beethoven's erwählt wurde. Da der Kurfürst, dessen Zustimmung unbedingt nothwendig war, zur Krönung des Kaisers in Frankfurt verweilte, so konnte H. nicht, wie er vielleicht gewünscht, den jungen Beethoven gleich mitnehmen. H. reiste bald wieder von Bonn ab und traf in Wien noch Ende Juli oder Anfang August ein. Beethoven's Abreise verzögerte sich noch einige Monate; erst im November reiste derselbe nach Wien, um H.'s Schüler zu werden. Der Unterricht begann alsbald und dauerte bis gegen Ende des J. 1793; Beethoven machte schnell grosse Fortschritte, worüber H. mehrfach günstige Berichte nach Bonn sandte. Im Juni 1793 ging Beethoven mit H. nach Eisenstadt und hatte dieser auch die Absicht, ihn auf seiner zweiten Reise nach England mitzunehmen; aus welchen Gründen dieser Plan später aufgegeben wurde, darüber sind nur Vermuthungen erlaubt. Am wahrscheinlichsten ist folgende. Die Beziehungen zwischen H. und Beethoven blieben nämlich nicht lange wirklich herzliche, nur verstand es Beethoven, seine Unzufriedenheit zu verbergen. Doch gelegentlich äusserte er sich wohl dahin, dass H. es nicht gut mit ihm meine, und er nahm sich deshalb noch im Laufe des J. 1793 einen zweiten Lehrer in dem Componisten Schenk. Alles dies mochte H. schliesslich zu Ohren gekommen sein und erklärt wohl hinreichend seine baldige Abreise ohne die Gesellschaft Beethoven's.

Aus seinem Aufenthalte in Wien ist sonst wenig zu berichten. Im Winter 1793 dirigirte er in der Akademie der oben genannten Tonkünstlerwittwen- und Waisengesellschaft seine sechs Londoner Symphonien und erntete damit grossen Beifall. Auch wurde ihm in demselben Jahre eine angenehme Ueberraschung zu Theil, indem ihm Graf Carl Leonhard von Harrach in seinem Geburtsorte Rohrau in dem gräflichen Parke ein Monument errichten liess, eine viereckige Säule mit mehreren Inschriften, deren Spitze eine etwa 15 Zoll hohe Büste H.'s aus Gyps zierte. Mittlerweile hatte sich H. das Häuschen in der Vorstadt Gumpendorf, Kl. Steingasse No. 73, besehen, von dem ihm seine Frau geschrieben. Ihm gefiel die einsame, stille Lage des mit einem kleinen Gärtchen versehenen Hauses, und so kaufte er dasselbe. Da es aber ohne Stockwerk war, liess H. das Haus während seiner zweiten Reise nach England vollständig ausbauen. Zu dieser zweiten Reise hatte sich H. schon bei seiner ersten Anwesenheit verbindlich gemacht und mit Salomon einen neuen Contract geschlossen, nach welchem er sechs neue Symphonien schreiben musste. Ausserdem hatte er auch in England Verbindungen mit Verlegern geschlossen, die seine nochmalige Anwesenheit dort erheischten. Fürst Paul Anton ertheilte zwar nur zögernd seine Erlaubniss, musste aber schliesslich obigen Umständen Rechnung tragen, und so reiste denn H. am 19. Jan. 1794 von Wien ab, diesmal über Wiesbaden nach London, woselbst er glücklich am 4. Febr. anlangte. H. bezog nicht seine frühere Wohnung, sondern eine freundlicher gelegene No. 1 Bury street St. James's, die er wohl der Aufmerksamkeit seiner Freundin Mrs. Schroeter zu verdanken hatte.

Salomon hatte das erste Concert bereits auf den 3. Febr. angesetzt, musste dasselbe aber wegen der verspäteten Ankunft H.'s auf den 10. Febr. verschieben. Die Concerte fanden dies Jahr an den Montag Abenden statt, da die Professional ihr Ende erreicht hatten, und H.'s Name blieb demgemäss bei seinem zweiten Aufenthalte auch unangetastet von Neidern. Wie in den Vorjahren, brachten die Concerte wiederum theils schon ältere, theils neu für diese Saison componirte Symphonien. Unter letzteren ragt diesmal besonders die Militär-Symphonie hervor, die in diesem wie im folgenden Jahre mehrmals wiederholt

werden musste. Im zehnten und elften Concert kam auch ein Quintett von H. für zwei Violinen, zwei Viola und Cello zur Aufführung. Dasselbe erschien später im J. 1799 als op. 88 in Wien bei Joseph Eder und widerlegt am schlagendsten die landläufige Annahme, H. habe überhaupt keine Quintette geschrieben. Sein Benefizconcert gab H. diesmal am 2. Mai, Salomon das seinige am 28. Mai. Mittlerweile war zu Hause in Eszterhaz eine grosse Veränderung vor sich gegangen. Kurz nach seiner Ankunft in London erhielt nämlich H. die Nachricht vom Tode des Fürsten Paul Anton, der drei Tage nach seiner Abreise, am 22. Jan., gestorben war. Sein Nachfolger, Fürst Nicolaus, der, wie sein Grossvater, ein eifriger Förderer der Musik war, wenn auch in etwas anderer Art (vgl. den Art. Eszterhazy), säumte nicht, die ganze Kapelle, mit H. an der Spitze, wiederherzustellen. Auf einer Reise durch Italien begriffen, benachrichtigte denn auch Fürst Nicolaus im Laufe des Sommers von Neapel aus H. von seinem Plane. Höchst erfreut über diese Nachricht, schlug H. sofort ein, und versprach, nach Erfüllung seiner eingegangenen Verpflichtungen sich wieder, wie früher, ganz dem Dienste seines Fürsten zu widmen. In den Sommer- und Herbstmonaten machte H. verschiedene Ausflüge auf das Land, meist in Begleitung englischer Kunstgrössen, so im August nach der Abtei Waverley, im September nach dem Badeorte Bath, im November nach Taplow und Preston.

So kam denn allmählig wieder der Winter heran und mit ihm die letzte englische Saison H.'s. Die Salomon-Concerte fanden laut einer Ankündigung vom 16. Jan. 1795 in diesem Jahre nicht statt, dagegen war ein neues Concertunternehmen an der Oper in Aussicht gestellt, in welches nunmehr H. mit denselben Bedingungen, wie unter Salomon, eintrat. Salomon selbst hatte den Plan, eine Nationalschule für Musik zu errichten. Die neuen Operconcerte im grossen Concertsaale des Kingstheaters nahmen am 2. Febr. ihren Anfang und wurden alle 14 Tage an den Montag Abenden abgehalten. Auch hier kamen theils ältere, theils eigens dafür componirte Symphonien von H. zur Aufführung, und die angekündigten neun Concerte hatten einen solchen Erfolg gehabt, dass noch zwei weitere Concerte am 21. Mai und 1. Juni gegeben wurden. In der Fastenzeit wurden in demselben Saale an sechs Freitagabenden Concerte mit vorwiegend kirchlicher Musik abgehalten, doch eröffnete auch hier den zweiten Theil eine Symphonie von H. Jene Montagabend-Concerte wurden auch noch im J. 1796 fortgesetzt, und trat ihnen alsdann Salomon in der Art bei, dass er die Benutzung der für ihn von H. componirten Symphonien gestattete. Eine grosse Verehrung genoss H., wie schon aus seinem ersten Aufenthalte hervorging, bei Hofe, und wurde er fast zu allen Concerten in diesem Winter geladen. Namentlich der Prinz von Wales gab in seinem Palais Carlton House im Ganzen 26 Concerte und H. dirigirte sie sämmtlich. In allen diesen Hofconcerten kamen selbstverständlich H.'sche Compositionen zur Aufführung, und H. selbst musste u. a. in dem Concerte bei dem Herzog von York am 1. Febr., sowie in dem Concerte bei der Königin in Buckinghamhouse einige seiner deutschen Lieder singen.

Wie in den Vorjahren, so wohnte H. auch dies Jahr verschiedenen Privatconcerten bei, in denen neue Compositionen von ihm aufgeführt wurden. Sein letztes Benefizconcert in London gab er am 4. Mai im Haymarkettheater, und gelangte hier u. a., wie er selber näher angiebt, seine zwölfte und letzte englische Symphonie in *D* zur Aufführung. Das Concert brachte ihm eine Einnahme von 4000 Gulden. H. verlebte noch einige stille Monate in London und fasste bereits damals den Plan, ein Oratorium zu schreiben. Lord Abingdon, der ihn vor Allem dazu überredete, empfahl ihm Nedham's englische Uebersetzung von Seldom's *Mare clausum*, und H. begann die Arbeit. Er mochte sich aber doch zu einem so ausgedehnten Werke der englischen Sprache nicht mächtig genug fühlen, und so blieb es bei der Composition einer kurzen, einfachen Arie für Bass und einem grösseren Chor für vier Singstimmen. Diese

Composition ist gänzlich unbekannt geblieben und gelangte das Manuscript, vollständig in H.'s eigener Handschrift, durch Lord Abingdon in den Besitz des Flötisten Monzani, der es dem British Museum zum Geschenk machte, wo es noch gegenwärtig aufbewahrt ist. Am 15. Aug. trat nun H. seine Rückreise an. Seinen Weg nahm er diesmal über Hamburg, wo er Ph. Em. Bach kennen lernen wollte, der indess schon todt war, und Dresden nach Wien, wo er wohlbehalten Ende August eintraf.

Sein zweimaliger Aufenthalt in England hatte ihm ausser einer Fülle von Auszeichnungen und dem vollauf geernteten Ruhme einen pecuniären Reingewinn von 24,000 Gulden eingebracht, so dass er dem Alter mit sorgenfreiem Blicke entgegensehen konnte. Als neu bestätigter Kapellmeister des Fürsten Nicolaus, als welcher er jetzt nur seine eigenen neuen Compositionen in Eisenstadt zu leiten hatte, bezog er an Pension und Gehalt ausser dem gewöhnlichen Deputat ein festes jährliches Einkommen von 2300 Gulden. Ausserdem genoss er das Vergnügen, ein eigenes Haus mit einem kleinen Gärtchen zu besitzen, das indess, wie es schien, bei seiner Rückkehr noch nicht fertig ausgebaut war (nach anderen Nachrichten kaufte er es jetzt überhaupt erst); denn er miethete sich zunächst eine Wohnung am Neuen Markt im Hoföbstlerischen Hause, wie aus einer gleich zu erwähnenden Concertanzeige hervorgeht. Am 18. Decbr. 1795 gab nämlich H. in dem kleinen Redoutensaale eine musikalische Akademie, in welcher drei seiner Londoner Symphonien aufgeführt werden sollten. Die Eintrittskarten dazu waren in seiner obengenannten Wohnung zu haben. Auch am 8. Jan. 1796 dirigirte H. in demselben Saale ein Concert der Sängerin Sgra. Bolla und führte darin mehrere neue Compositionen von sich auf. In den späteren Jahren finden wir noch mehrfach H. in Wiener Wohlthätigkeitsconcerten seine Werke leiten, so 1801 zum Besten der Verwundeten von Hohenlinden. Die Revolutionsaera, die damals Europa durchzog, hatte ihre Schatten auch bis nach Oesterreich geworfen; die französischen Jacobiner schmeichelten sich mit der Hoffnung, auch unter den Wienern Anhänger und Theilnehmer ihrer Anschläge zu finden. Aus diesem Anlasse entstammten im J. 1796 die schändlichen Jacobiner-Verfolgungen und Hinrichtungen in Oesterreich und Ungarn. Dies gab dem Grafen Saurau, späteren k. k. Oberstkanzler, die Anregung, auf die Dichtung und Composition einer österreichischen Volkshymne hinzuwirken, und er veranlasste den Dichter Haschka, den Text zu liefern. In Betreff der Composition trat er mit H. in Verbindung, und so entstand im Januar 1797 die berühmte Nationalhymne: »Gott erhalte Franz den Kaiser«. Am 28. Jan. erhielt die Composition das Imprimatur von des Grafen Saurau eigener Hand, und am 12. Febr. wurde das Lied zu des Kaisers Geburtstage in allen Theatern Oesterreichs mit dem grössten Enthusiasmus aufgeführt. Dasselbe Jahr brachte H. auch die glänzendste Genugthuung für früher erlittene Unbill. Die Tonkünstlerwittwen- und Waisengesellschaft gab nämlich einem Antrage ihres Secretärs Wranitzky auf unentgeltliche Aufnahme H.'s jetzt Folge, und in der feierlichen Sitzung am 11. Decbr. 1797, in der Graf Küfstein, der Protektor der Gesellschaft, persönlich den Vorsitz übernahm, wurde H. nach einer vom Secretär gehaltenen Anrede zum *Assessor senior* ausgerufen. Noch heute besteht diese Gesellschaft in Wien fort und hat später den Namen: »Pensionsverein Haydn« angenommen.

Mittlerweile hatte H. sein eigenes Häuschen bezogen und dasselbe wurde nun die Geburtsstätte der beiden Oratorien, die seinen Ruhm durch die ganze Welt getragen haben. Die erste Anregung zur Composition der »Schöpfung« ging von England aus. Wie oben erwähnt, hatte H. in London ein Oratorium zu componiren angefangen, wegen mangelnder Kenntniss der englischen Sprache indess den Plan wieder aufgegeben. Dasselbe Bedenken machte er geltend, als auch Salomon, durch die grossen Erfolge H.'s ermuthigt, diesen zur Composition eines Oratoriums aufforderte und ihm den bereits fertigen Text seines Freundes Lidley brachte. H. nahm jedoch den Text mit nach Wien, und da

man ihm auch hier keine Ruhe liess, so zeigte er den mitgebrachten Text dem Freiherrn v. Swieten, der ihn vor Allen zur Composition aufgemuntert; derselbe erbot sich nun, eine freie deutsche Uebersetzung zu liefern, und so entstand der Text der »Schöpfung« in der Gestalt, wie wir ihn noch heute besitzen. H. begann die Composition im J. 1797 und im April 1798 war sie bereits fertig. Er schwankte längere Zeit, ob er das Oratorium zuerst in London oder in Wien sollte aufführen lassen. Salomon, der von der deutschen Bearbeitung des Lidley'schen Textes gehört hatte, drohte H. mit einem Process wegen gesetzwidriger Benutzung desselben; doch nahmen beide Theile die Sache nicht gar so ernst und einigten sich wieder in Güte. Salomon ersuchte H. dringend, ihm ein Exemplar der Partitur zu schicken, und dieser that es denn auch bereitwilligst. Inzwischen waren zehn Männer aus dem kunstsinnigen österreichischen Adel zusammengetreten und hatten die erste Aufführung der »Schöpfung« in Wien gesichert. Sie zahlten H. ein Honorar von 700 Ducaten für die Originalpartitur, bestritten sämmtliche Kosten der Aufführung, sandten ihm die ganze Einnahme (4088 Gulden 30 Kreuzer) als Geschenk und überliessen ihm die Partitur zum Verkauf an einen Verleger. So fand denn die erste Aufführung der »Schöpfung« im Schwarzenberg Palais am 19. Jan. 1799 statt; am 19. März wurde dieselbe zu H.'s Benefiz wiederholt. Im folgenden Jahre 1800 sollten auch London und Paris die erste Aufführung dieses Werkes erleben, jenes am 28. März, dieses am 24. Decbr., und an beiden Orten fand es, ebenso wie in Wien, den grössten Beifall. H. erzielte schliesslich eine Gesammteinnahme von etwa 12,000 Gulden. Ermuthigt durch den ungemeinen Beifall, den das Werk fand, arbeitete Frhr. v. Swieten noch einen zweiten englischen Text, nämlich James Thomson's Lehrgedicht »*Seasons*«, zu. einer Art Oratorium um und veranlasste H., auch dieses zu componiren. So entstanden im J. 1800 »die Jahreszeiten«, die durch die Frische der Composition und durch die charakteristischen Nachahmungen aus dem Naturleben ganz denselben Erfolg errangen, wie die »Schöpfung«. Auch hier trat der österreichische Adel zusammen und erwirkte das Recht der ersten Aufführungen, die wiederum im Schwarzenberg Palais am 24. und 27. April und am 1. Mai 1801 stattfanden.

Kurze Zeit nach Beendigung des letzten Werkes befiel H. ein heftiges Kopffieber, wohl eine Folge der Anstrengungen, die durch die Composition der beiden Oratorien entstanden waren, und nahmen überhaupt seit 1802 in Folge der Erschütterung seines Nervensystems seine Kräfte allmählig ab. Das Jahr 1803 brachte seine letzten beiden Compositionen, das letzte (83) unvollendet gebliebene Quartett und eine Claviersonate für die Gemahlin des General Moreau. In den letzten Jahren mehrten sich in Gestalt von Diplomen, Medaillen u. s. w. Ehrenbezeigungen über Ehrenbezeigungen von überall her. Auch durch das Wohlwollen seiner Fürstin erhielt H. laut dem Briefe des Fürsten vom 26. Novbr. 1806 in Folge der zunehmenden Theuerung noch eine jährliche Zubusse von 600 Gulden, die er indess nicht mehr lange genoss. Denn mehr und mehr schwanden seine Kräfte sichtlich, und namentlich der Tod seiner beiden Brüder Johann und Michael, 1805 und 1806, hatte ihn tief erschüttert. Da erhellte noch einmal ein Lichtblick sein Alter; es war ihm beschieden, seine eigene Apotheose zu feiern. Am 27. März 1808 gab man in der Aula des Universitätsgebäudes seine »Schöpfung« und wurde H. bei seinem Eintritte mit Trompeten- und Paukenschall begrüsst, wie überhaupt durch Gedichte und Beifallsbezeigungen auf das grossartigste gefeiert. Der Empfang und die ganze Aufführung erschütterten ihn indess dermaassen, dass er sich schon nach dem Schlusse des ersten Theiles musste aus dem Saale forttragen lassen, und es war dies das letzte Mal, dass er in öffentlicher Versammlung erschien. Das Kriegsjahr 1809 rieb seine Kräfte vollends auf, das Einrücken der französischen Armee in Wien wirkte nachtheilig auf sein Gemüth, und ein paar Kanonenschüsse am 10. Mai brachten ihn zur Ohnmacht.

Er spielte noch mehrmals sein Kaiserlied, und am 31. Mai Morgens beschloss Joseph H. sanft sein thaten- und ruhmreiches Leben. Im J. 1820 erfolgte die Ueberführung seiner Leiche nach Eisenstadt und fand die feierliche Beisetzung hier am 7. Novbr. statt; das Grabdenkmal, das ihm Fürst Nicolaus setzen liess, war ziemlich ärmlich. H.'s Frau, die geträumt hatte, in dem gekauften Häuschen ihren Wittwensitz aufzuschlagen, war bereits im J. 1800 in Baden gestorben, wo sie schon längere Zeit getrennt von ihrem Manne gelebt hatte. — Eine genaue Aufzählung und eingehendere Würdigung der H.'schen Compositionen würde die Grenzen dieses Werkes nur noch mehr überschreiten und sei deshalb in Bezug auf den Catalog seiner Werke auf Gerber's »Neues Tonkünstlerlexikon« und Fétis' »*Biographie des musiciens*« verwiesen. Der Ruhm Joseph H.'s, Vater der neueren Instrumentalmusik zu sein, ist so begründet, dass darüber wohl keine Worte weiter zu verlieren sind. Möge sein Andenken stets in Ehren gehalten werden und hoffen wir, dass Deutschland endlich recht bald mit der leider noch immer fehlenden ausführlichen Biographie dieses Meisters beschenkt werde. F. Jaerschkerski.

Haydn, Michael, der jüngere Bruder des Vorigen, war in Rohrau am 14. Septbr. 1737 geboren und erhielt die ersten Anleitungen zur Musik durch die Uebungen seiner Eltern, an denen er sich ebenso, wie vorher sein Bruder Joseph, betheiligte. Im J. 1745 wurde er als Chorknabe in das Kapellhaus zu St. Stephan aufgenommen und, wie schon im Leben Joseph's berichtet ist, unterrichtete ihn dieser in den Elementen der Musik. Michael zeichnete sich durch seine reine Sopranstimme und besonders durch den weiten Umfang derselben (drei Octaven) vor allen Chorknaben vortheilhaft aus. Als seines Bruders Joseph Stimme schon anfing zu mutiren, wurden ihm bei kirchlichen Festen die Solis übertragen, und er erregte namentlich am 14. Novbr. 1748 an den Vigilien des St. Leopoldfestes durch den Vortrag eines *Salve regina* einen solchen Beifall von Seiten des Kaisers und der Kaiserin, dass er von beiden ein Geschenk von je 12 Ducaten erhielt. Von Reuter lernte Michael nicht mehr, wie die elementarsten Kenntnisse der Musik; alles weitere verdankte er seinem eigenen Talente und seinem Fleisse. Auf der Orgel hatte er es vor Allem bald zu solcher Fertigkeit gebracht, dass er öfters für den Organisten bei St. Stephan eintrat. Durch die Werke Bach's, Graun's, Händel's und Hasse's, die er sich zu verschaffen suchte, bildete er sich nicht nur zu einem trefflichen Violinspieler aus, sondern er lernte auch die Natur aller übrigen Instrumente kennen. Wie sein Bruder Joseph, versuchte er sich schon als Sängerknabe in Compositionen; ja er errichtete unter seinen Collegen eine kleine musikalische Genossenschaft, deren Vorsitz er führte und in welcher er streng alle Plagiate überwachte. In Bezug auf die wissenschaftliche Bildung ragte er allen seinen Kunstgenossen voran; er eignete sich eine gediegene classische Bildung an, die classische Literatur war ihm nicht fremd, und er machte grosse Fortschritte in der lateinischen Sprache. Ferner trieb Michael mit Vorliebe Geschichte und Geographie, und erstere war noch im vorgerückten Alter seine Lieblingsbeschäftigung, so dass er sich mit der Zeit eine eigene Büchersammlung angelegt hatte.

Um 1754/1755 trat Michael wegen Mutation seiner Stimme aus dem Kapellhause aus, und Reuter versprach ihm alle Unterstützung angedeihen zu lassen. Indess dies Versprechen ist wohl niemals in Erfüllung gegangen, und Michael war nun ganz sich selbst überlassen. Er lebte in der ersten Zeit, wie sein Bruder Joseph, vom Unterrichtertheilen. Im J. 1757, im Alter von 20 Jahren, wurde er als Kapellmeister des Bischofs nach Groswardein in Ungarn berufen und blieb hier bei ziemlich magerer Besoldung fünf Jahre. Seine Compositionen, die sich grossen Beifalls erfreuten, erwarben ihm einen Ruf nach Salzburg. Der Neffe des damaligen Fürst-Erzbischofs empfahl Michael seinem Oheim, und er wurde von diesem im J. 1762 als Orchesterdirektor mit 300 Gulden Gehalt und freier Tafel angestellt. Später erhielt er vom Staate

den Titel als Concertmeister und Domorganist nebst 400 Gulden jährlicher Besoldung; bei dem Regierungsantritte des Kurfürsten und Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich wurde ihm dieselbe auf 600 Gulden erhöht.

Schon im ersten Jahre seiner Anstellung verheirathete sich Michael mit der eben aus Italien zurückgekehrten Tochter des Salzburger Domkapellmeisters Lipp, welche sich durch ihre prachtvolle Stimme und durch ihren schönen Vortrag im Gesang, den Michael noch mehr ausbildete, die Stelle einer Hofsängerin erwarb. Aus dieser Ehe wurde ihm eine einzige Tochter geboren, die aber bereits im Alter von drei Jahren starb, und wirkte dieser Todesfall sehr nachtheilig auf Michael's Gemüthsstimmung ein. Im Uebrigen war im Gegensatze zu seinem Bruder seine Ehe eine glückliche, wie wohl aus den »an seine von ihm vorzüglich geschätzte Gattin« gerichteten Liedern hervorgeht. Wir besitzen von ihm gegen 50 solcher vierstimmigen Lieder, die damals ungemeinen Beifall fanden und viel gesungen wurden. Die Geburtsstätte derselben war das Pfarrhaus zu Armsdorf, dessen Bewohner Pfarrer Rettensteiner Michael's intimster Busenfreund war. Die Hauptcompositionen Michael H.'s umfassen Kirchenmusik, so namentlich Offertorien, Messen, Gradualien. Letztere componirte er im besonderen Auftrage des Erzbischofs Hieronymus von Colloredo, der die Symphonien, welche bisher während des Hochamtes zwischen Epistel und Evangelium abgeleiert worden waren, gern verbannt wissen wollte. Michael nahm den Text dazu aus dem Graduale im römischen Missale, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen vier Singstimmen, zwei Violinen und die Orgel, und so entstand das erste Graduale am 24. Decbr. 1783; in seinem Nachlass haben sich nicht weniger als 114 Gradualien vorgefunden. Von den 20 Messen, die wir von ihm besitzen, componirte er zwei im Auftrage der Kaiserin in den Jahren 1801 und 1803, und eine grosse Messe von zwei Chören für den Madrider Hof. Dies waren auch fast die einzigen Werke, für die er eine, und zwar wahrhaft königliche, Bezahlung erhielt und annahm; die Gradualien trugen ihm nichts ein, und überhaupt war Michael entschieden gegen jedwede Verbreitung seiner Werke durch Stich und Druck. Von der Breitkopf und Härtel'schen Verlagshandlung in Leipzig wurden ernsthafte Versuche gemacht zur Herausgabe seiner Werke; anfangs bewilligte er zwar diesen Schritt, doch zuletzt gab er nichts mehr her von seinen Compositionen. Desto mehr waren gewinnsüchtige Copisten darauf bedacht, Abschriften seiner Werke weit und breit herumzusenden. So kam es, dass nur wenige seiner Werke im Druck erschienen sind; die vollständige Sammlung seiner Compositionen, unter denen sich auch weniger bekannt gewordene Symphonien, Serenaden, Quintette etc. befinden, besitzt das St. Petersstift zu Salzburg.

Michael H. erhielt mehrfach ehrenvolle Anträge nach ausserhalb zur Verbesserung seiner Stellung, allein er vermochte sich von Salzburg und seinem geliebten Pfarrer Rettensteiner nicht zu trennen, so drückend auch oft seine Lage sein mochte. Im J. 1801 reiste er in Begleitung seines Pfarrers nach Wien, um der Kaiserin die von ihr bestellte erste Messe persönlich zu überreichen und bei der Aufführung zu dirigiren, und auch in den nächsten Jahren kam er öfters nach Wien; aber vergebens waren die Anstrengungen seiner Freunde, ihn in Wien festzuhalten. Ebenso lehnte er im J. 1803 das Anerbieten seines Bruders Joseph ab, ihm die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Eszterhazy zu verschaffen; ohne die Emolumente hätte das Gehalt mehr als das Doppelte dessen, was er in Salzburg bezog, ausgemacht, und dazu kamen gerade damals recht unerquickliche Verhältnisse, die ihn um so mehr hätten zur Annahme dieser Stellung antreiben müssen. Doch trotz alledem kehrte er von einem Aufenthalte zu Wien stets vergnügt und heiteren Sinnes nach Salzburg zurück und tröstete sich immer mit einigen ihm versprochenen Verbesserungen seines Schicksals, die aber nie in Erfüllung gingen. Sein geringes Einkommen suchte er lieber durch unermüdetes Unterrichtgeben im Generalbass bei Privatschülern und im Kapellhause und mit dem Spiele auf der mit keinem Pedal

versehenen Orgel in der heil. Dreifaltigkeitskirche in etwas zu vermehren. Im J. 1801 traf ihn noch das Unglück, beim Eindringen des Feindes in Salzburg von französischen Husaren, die ihm das Seitengewehr an die Brust setzten, geplündert zu werden; sie nahmen ihm seine beste Habe, die er besass, und seinen vorausempfangenen dreimonatlichen Gehalt weg. Der Verlust wurde ihm grösstentheils durch seine Freunde wieder ersetzt, auch sein Bruder Joseph unterstützte ihn vielfach und machte ihn in seinem Testamente zum Universalerben. Doch diese Absicht vereitelte Michael's frühzeitiger Tod. Zu seinem tiefsten Leidwesen war nämlich im Novbr. 1803 sein intimster Freund, der Pfarrer Rettensteiner, nach Seewalchen in Oberösterreich versetzt worden und Michael fing seit dieser Zeit an zu kränkeln. Noch im J. 1804 entledigte er sich mehrerer Aufträge der königl. Akademie der Tonkunst in Stockholm, zu deren Mitglied er ernannt worden war, und im J. 1805 componirte er noch eine Messe für die Kapellknaben, deren er mehrere geschrieben hatte, wohl seine letzte Arbeit. Im Juni 1806 besuchte Pfarrer Rettensteiner den immer kränker und kränker werdenden Michael zum letzten Male in Salzburg. Er starb am 10. Aug. 1806 im Alter von 69 Jahren. Seine Wittwe erhielt für das von ihm an den kaiserl. Hof geschickte *Requiem* 600 Gulden als Honorar ausgezahlt und Fürst Nicolaus Eszterhazy belohnte dieselbe für die Partituren, die sie an ihn gesandt hatte, mit einer lebenslänglichen Pension. Durch die Bemühungen seines Freundes Rettensteiner wurde Michael in der Peterskirche zu Salzburg, wo er begraben lag, ein Grabdenkmal gesetzt. — Michael H.'s Name ist weniger berühmt geworden, als der seines Bruders Joseph, doch zeigen seine Kirchencompositionen, die Hauptwerke seines Lebens, die ganze Tiefe seiner religiösen Empfindungen. Ihnen weihte er fast ausschliesslich sein schöpferisches Talent; seine Instrumental-Compositionen besitzen nicht den gleichen Werth, woran wohl zumeist der Mangel an äusserer Anregung Schuld sein mag. F. J.

Hayes, William, englischer Musikgelehrter und Componist, geboren 1708 zu Hanbury, wurde in ganz jungen Jahren bereits als Organist in Shrewsbury angestellt, fungirte später in gleicher Eigenschaft an mehreren Colleges und Kirchen zu Oxford, wie er denn auch an dieser Universität im Laufe der Zeit Doctor der Musik (1749) und Professor wurde. Er starb im J. 1779 und hinterliess zahlreiche Anthems und Kirchenstücke im Manuscript. Im Druck erschienen sind von ihm überhaupt nur Lieder und Gesänge, sowie eine Schrift, betitelt: »*Remarks on Avison's essay on musical expression*« (London, 1753) und »*Anecdotes of the five music-meetings at Church-Langton*« (London, 1768). — Sein Sohn, Philipp H., geboren 1739 zu Oxford, veröffentlichte als königl. Kammermusiker zu London 1768 sechs Clavierconcerte. Ferner betheiligte er sich an den in den 1780er Jahren daselbst erschienenen Sammlungen von Gesängen für drei und vier Stimmen. Im J. 1777 war er zu Oxford zum Doctor der Musik ernannt worden und erhielt nach dem Tode seines Vaters die Professorstelle an der Universität. Gestorben ist er zu London, wohin er sich zu einer musikalischen Aufführung begeben hatte, am 27. März 1797 auf dem Kirchwege. Er galt für einen der corpulentesten Männer in ganz England, nicht minder als über die Maassen eingebildet auf sich und neidisch auf jeden anderen Künstler. Kirchencompositionen verschiedener Art von ihm sind Manuscript geblieben.

Haym, deutscher Componist, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war zuletzt Kapellmeister des Herzogs von Neuburg. Er hat sechs Messen seiner Composition veröffentlicht. — Ein älterer Namensverwandter von ihm, Johann H., scheint in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Augsburg gelebt zu haben, da dort eine von ihm herausgegebene Litaneiensammlung erschienen ist.

Haym oder Haim, Nicolo Francesco, s. Aimo.

Hayn, Friedrich Gottlob, deutscher Claviercomponist, geboren 1771 zu

Dresden, war Organist in Wurzen und hat sich durch folgende Compositionen bekannt gemacht: »*Petites pièces pour le Clav.*« (Leipzig, 1797); »*VIII Variaz.* für Clavier über: Freut euch des Lebens« (Dresden, 1797); »Anleitung, Angloisen mit Würfeln zu componiren« (Dresden, 1798). †

Hayne, s. auch Heyne.

Hayne oder Heine, Gottlob, deutscher Tonkünstler, geboren 1684 zu Berlin, ward um 1708 als Violoncellist bei der Kapelle Friedrich's I. mit 300 Thalern Gehalt angestellt. Beim Thronwechsel wurde mit der ganzen Kapelle auch H. entlassen, erhielt aber bald darauf als Entschädigung die Stelle eines Domorganisten und Schullehrers. Als solcher errichtete er um 1720 im Dom-Schulhause den ersten Gesangverein in Berlin, an dessen Uebungen ausser den Domschülern auch andere Musikfreunde Theil nahmen. König Friedrich Wilhelm I., der diesen Gesang einst beim Vorbeireiten mit Wohlgefallen hörte, ernannte darauf hin H. zum Musiklehrer des Kronprinzen (Friedrich II.). Dieser Umstand hob jenen kleinen Verein und erwarb H. die fortdauernde Gnade seines hohen Schülers, der dessen musikalische Angebinde nicht nur wohlwollend aufnahm, sondern auch gern durchspielte. Selbst Quantz durfte keine Ausstellungen gegen diese wohlgemeinten Kunstgeschenke erheben. H. scheint 1758 gestorben zu sein, da sein Name in dem Berliner Adresskalender jenes Jahres zum letzten Male angegeben ist.

Haynil, Baudouin, französischer Geistlicher und Kirchencomponist, lebte in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts und war Musikdirektor an der Kirche Saint-Nicolas des Champs zu Paris. Er hat viele Motetten componirt und einige davon auch veröffentlicht.

H-dur (ital.: *Si maggiore*, französ.: *Si majeur*, engl.: *B major*) nennt man diejenige der 24 Tonarten der modernen abendländischen Musik, deren Tonleiter nach der *Dur*regel gebildet ist und den *h* genannten Klang unserer *C-dur*scala zum Grundtone hat. Durch diese Regel tritt die Nothwendigkeit einer Erhöhung der in *C-dur: c, d, f, g* und *a* genannten Klänge um einen Halbton (s. d.) ein, und wird deren Name hierdurch (s. Erhöhungssylbe) zu *cis, dis, fis, gis* und *ais*, wodurch sich für die Folge der Tonleiter von *H-dur* folgende Namen ergeben: *h, cis, dis, e, fis, gis, ais* und *h*. Diese Klänge werden in der sogenannten eingestrichenen Octave durch folgende Zahl von Körperschwingungen in der Secunde erzeugt, wenn man das kleine *h* als durch 243,75 Schwingungen gebildet annimmt:

h'	durch	487,5	Schwingungen,
ais'	-	451,36	- ,
gis'	-	406,12	- ,
fis'	-	361,11	- ,
e'	-	325,0	- ,
dis'	-	304,46	- ,
cis'	-	270,66	- ,
h	-	243,75	- .

Es ist überflüssig, an dieser Stelle auf die Verschiebbarkeit der namhaft gemachten Klänge, je nachdem sie, in dieser Tonart oder in einer anderen liegend, als Klänge eines Tonstückes in *H-dur* vorkommen, näher einzugehen, da in den Artikeln *Ais*, *G-dur* u. a. darüber weitläufig abgehandelt worden ist. Dagegen sei ein einschlägiger, bereits in dem Artikel *F-dur* berührter Gegenstand auch hier ins Auge gefasst. Die in gewöhnlichen Männer- und Frauenstimmen sich deckenden Klänge scheinen durch ihre mathematisch abgewägten, instinktiv klar und sofort unserem Erkennungsvermögen fassbaren Verhältnisse der Schwingungen eines tonangebenden Körpers den unserem Gehörssinn höchsten Genuss zu bereiten. Der an der unteren Grenze dieser Region liegende Grundton dieser Tonart, wie die beinahe an der oberen befindlichen Klänge der Quarte und Quinte von *H-dur* geben den sogenannten festen Klängen (s. d.) eine Unwandelbarkeit und Reinheit, wie fast in keiner anderen

möglich ist, welcher sich die Stimmung der Terz in gleich erfreulicher Weise zugesellt. Diese Genauigkeit in den Klängen der Klangquinte von *H-dur*, welcher Genauigkeit sich auch alle Wiederholungen derselben in höherer und tieferer Octave erfreuen, giebt dieser Tonart die Macht, die Gefühlsnerven stets in der ungeändertsten Weise wieder berühren zu können, wohingegen die Töne der Oberquarte von *H-dur* diese Macht nur in geringerem Maasse besitzen. Diese Eigenheit der Grundklänge von *H-dur*, welcher die Wissenschaft in direkter Weise bisher noch gar nicht näher getreten ist, hat früher auf eine ästhetische Erklärungsweise des Charakters auch dieser Tonart geführt, die noch heute, da eben kein wissenschaftlicher Ersatz dafür vorhanden, Vielen von Werth erscheint. Besonders finden poetische Gemüther für derlei Erklärungen sich sehr eingenommen, und da Componisten meist zu solchen zählen, und dadurch sich in ihrem Schaffen zuweilen und zwar nicht zu Ungunsten ihrer Schöpfungen mitbestimmen lassen, so sei auch hier die ästhetische Erklärung von *H-dur*, wie sie in der Blüthezeit dieser Anschauungen, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ausgebildet gelehrt wurde, aufgezeichnet. Der Vater dieser Anschauungen, oder wenigstens der, welcher zuerst solche in abgeschlossener Form darstellte, Schubart, sagt in seinen »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst«, 1806 von seinem Sohne herausgegeben, p. 377 ff.: »*H-dur* ist stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens liegt in seinem Gebiete.« J. J. Wagner später äussert sich in einem Artikel der »Leipziger musikalischen Zeitung« von 1823 p. 717 in ähnlicher Weise, wie Schubart, und schliesst seine Auslassungen mit folgenden merkwürdigen Versen:

Murmelthiere, Bärentreiber,
Dudelsack, Zigeunerweiber,
 Und Hanswurstens fetter Scherz,
Dann die heiligen drei König'
(Trinken viel und zahlen wenig),
 Die erfreuen jedes Herz.
Kreuzerpfeifen und Schallmeyen
Rufen Mädels in die Reihen,
 Und es wirbelt sich der Tanz.
Kirmes ist noch nicht zu Ende;
Klatschet jubelnd in die Hände,
 Und verdienet euch den Kranz!

Diesen Schluss der Abhandlung Wagner's nennt Schilling in seinem »Universallexikon der Tonkunst« (1836), Artikel *H-dur*, zwar den grössten Missgriff bei der Erklärung, fährt jedoch in nicht sehr unähnlicher Weise fort: Stark gefärbt allerdings erscheinen die Klänge von *H-dur*, wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Mit *E-dur* ist jene Tonart gewissermassen zu vergleichen, dem lichten Feuerfarb und dem brennenden Gelb; aber es ist Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens, was aus ihren Klängen spricht, und nicht eine leichtfertige, ungezügelte Kirmeslust, die wie ein wilder Regenstrom den Schlamm des Gemeinen fortspühlt. Wie wenig hat sich demnach die Erklärungsweise des Charakters der Tonart *H-dur* in der Zeit von 30 Jahren verändert! — Hoffentlich werden die in neuester Zeit von mehreren Seiten aus unternommenen Versuche, die Eigenheiten der verschiedenen Tonarten wissenschaftlich zu erklären, im Interesse der Musikwissenschaft allen ferneren willkürlichen Auslegungen einen Damm entgegen setzen. B.

Head, Francis A., englischer Tonkünstler, war um 1840 Organist zu Ashfield und sammelte die verschiedenen Compositionen der biblischen Psalme, die er mit anderen geistlichen Gesängen (London, 1840) herausgab.

Heather, s. Heyther.

Hebden, John, berühmter englischer Tonkünstler und Violoncellist des

18. Jahrhunderts, der besonders in den grossen Concerten damaliger Zeit zu London als Solospieler Furore machte.

Hebelius, Samuel, latinisirt aus Hebel, deutscher Gelehrter des 16. Jahrhunderts, welcher nach des Draudius Aufzeichnung herausgegeben hat: »*Evangelia dominicalia per totum annum ad Germanicas cantionum formulas*« (Görlitz, 1571).

Hebenstreit, Pantaleon, der Erfinder des nach seinem Namen »Pantaleon« oder »Pantalon« genannten Instrumentes, war zugleich einer der grössten Violinspieler seiner Zeit. Geboren 1667 zu Eisleben, erlernte er, da er schon früh Talent bekundete, Tanzen, Violinspielen u. s. w., und liess sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Leipzig als Tanzmeister nieder. Jedoch musste er Schulden halber diese Stadt nach einigen Jahren verlassen und hielt sich im Geheimen bei einem ihm von der Schule her bekannten Landprediger im Merseburg'schen auf. Dort, in unfreiwilliger Musse, verbesserte er das Hackebrett, welches in der Dorfschenke zur Tanzmusik gebraucht wurde, so wesentlich, dass er mit Recht der Erfinder eines neuen Instrumentes genannt werden konnte (s. Pantaleon). Nachdem er sich auf demselben eingeübt hatte, reiste er 1705 an den Hof Ludwig's XIV. und erregte in Versailles und Paris das grösste Aufsehen. Vom Könige von Frankreich reich beschenkt, kehrte er nach Deutschland zurück und fand 1706 eine feste Anstellung als Kapelldirektor und Hoftanzmeister in Eisenach. Sein Violinspiel rühmt Telemann, der zwei Jahre später ebendaselbst Concertmeister wurde, sehr und fügt hinzu, dass es ihm grosse Mühe gekostet habe, sich einem solchen Virtuosen gegenüber zu behaupten. H. räumte ihm aber noch in demselben Jahre das Feld und ging zu Concerten nach Wien, wo er vom Kaiser in der schmeichelhaftesten Art ausgezeichnet wurde. Ende des J. 1708 trat er als Kammermusiker in kurfürstl. sächsische Dienste und scheint seitdem Dresden, wo er auch evangelischer Hofkapelldirektor wurde und den Titel eines geheimen Kämmerers erhielt, dauernd nicht mehr verlassen zu haben. Dort starb er am 15. Novbr. 1750. Seine vornehmsten Schüler auf dem Pantaleon waren Binder, Gumpenhuber und Gebel, welche das Instrument noch auf die folgende Generation brachten, die es aber dann nicht weiter cultivirte. Der um 1789 zu Ludwigslust verstorbene Kammermusiker Noelli, Pantaleonist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, gilt als der letzte Virtuose desselben; mit ihm verschwand dasselbe in der That aus der Oeffentlichkeit. — Eine Componistin, Sophie Wilhelmine H., in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebend, hat Oden und patriotische Dichtungen von Gleim, Gotter, Voss u. A. in Musik gesetzt und veröffentlicht. — Ein Musikdirektor des Leopoldstädtischen Theaters in Wien, Namens H., geboren um 1812, hat sich durch Composition von Ouvertüren, Operetten und Possen, welche er für diese Bühne schrieb, vorübergehend einen Namen gemacht.

Heberle, A., ein süddeutscher Componist des 18. Jahrhunderts, war durch zahlreiche Concerte, Allemanden, Suiten, Sonaten, Duos für verschiedene Instrumente in seiner Zeit sehr bekannt und beliebt.

Hébert-Turbry, s. Turbry.

Hebräer. Hebräische Musik. Den Namen H. עִבְרִים führte die Völkerfamilie, welche, nach ihrem Stammvater Israel auch Israeliten genannt, in den Zeiten von ungefähr 1700 v. Chr. bis 70 n. Chr. das Land Canaan bewohnte und dort zeitweise einen mächtigen Staat bildete. Der Name H. unterscheidet sich von der Bezeichnung Israeliten so, dass letzterer der patronymische, genealogische war, welchen das Volk selbst sich beizulegen pflegte, ersterer der, unter welchem es bei den Ausländern bekannt war, weshalb es im alten Testamente fast nur im Gegensatze gegen andere Völker (1. Mose 40, 15; 43, 32) und wenn Nichtisraeliten redend eingeführt werden, vorkommt (1. Mose 39, 14, 17; 41, 12 u. m.), dagegen bei den Griechen und Römern allein gebräuchlich ist. S. Pausanias, Josephus und Tacitus. Er ist eigentlich appellativ und

bedeutet: Jenseitige, Leute aus dem jenseitigen Lande, von עֵבֶר jenseitiges Land, insbesondere Land jenseits des Euphrat, und der Ableitungssylbe י—. Wahrscheinlich wurde er den unter Abraham aus den Gegenden im Osten des Euphrat ins Land Canaan eingewanderten Stämmen (1. Mose 14, 13) von den Canaanitern beigelegt; wiewohl die hebräischen Genealogen ihn patronymisch durch Söhne des Eber (1. Mose 10, 21; 4. Mose 24, 24) auffassen.

Ueber die Urheimath der Semiten überhaupt, welcher Völkergruppe die H. angehören, ist nichts Sicheres bekannt, doch haben die neuesten Forschungen etwa Folgendes über den Ursitz derselben und deren Wanderung bis zur mesopothamischen Ebene ergeben. Man hat sich durch Mancherlei gedrungen gefühlt, die unermessliche Hochebene Turans zwischen Oxus und Jaxartes als Ursitz der Stammväter der Semiten wie Arier anzunehmen. Dort, westwärts von den schneebedeckten Abhängen des hoch über die Wolken ragenden Bolortag und der gewaltigen Erdanschwellung von Pamir sassen wahrscheinlich die Ursemiten in naher Berührung mit den Stammvätern der Arier. Ursachen, die wir nicht mehr zu erkennen vermögen, drängten mit unabweislicher Nothwendigkeit zur Auswanderung. Da grosse Menschenmassen in solchem Falle gerade wie die Gewässer in den natürlichen Senkungen des Bodens sich fortbewegen, so richtete sich der Strom der auswandernden Menschenfluth, der gegen Osten durch unwegsame Gebirgsketten und wasserlose Strecken gehemmt war, gegen Westen, folgte vermuthlich dem Laufe der grossen Wasseradern, besonders dem Oxus, und führte am Südrande des kaspischen Meeres herum immer weiter gegen Südwesten. Durch einen der Pässe der Elburzkette drang man in die medische Gebirgslandschaft ein, und von da musste von selbst der Abfluss der immer mehr und mehr sich aufstauenden Massen in das tiefe Becken der assyrisch-mesopothamischen Niederung erfolgen, welcher wahrscheinlich durch die alte Einbruchstelle aller Volksströme von und nach Medien, durch die Felsenschlucht von Holwân, erfolgte, welche die Zagroskette hier durchklüftet. Einmal im Tieflande angekommen, sammelten sich die aufeinander folgenden Menschenwellen, bedeckten in immer grösserem Umkreise das ganze Gebiet und erlangten allmählig durch stärkere Spannung genügende Ausdehnungskraft, um auch die westlichen und südwestlichen Nachbarländer, Syrien und Arabien, zu besetzen und zu colonisiren.

Ueber die culturhistorischen Verdienste der H. der Nachwelt einigermaassen zusammenhängende sichere Kunde zu geben, blieb fast gar nichts ausser der heiligen Schrift, der Bibel. Das Land Canaan, deren Volkssitz, in dem einst »Milch und Honig flossen«, wie damalige Schriftsteller sich ausdrückten, ist gegenwärtig fast eine Wüste. Keine Monumentsruine berichtet über die vergangene Pracht und Herrlichkeit, und nur wenige Bewohner verbringen jetzt hier ihr Leben in Nichtsthun und Armuth, wo zur Zeit der Herrschaft der H. die regste Thätigkeit einer fast übergrossen Bevölkerung sich kundgab, und die Reichthümer der Welt von Hand zu Hand wanderten. Und die Nachkommen der einstigen Inhaber Canaan's, welche dieser Erdscholle mittelst Thätigkeit und Geisteskraft damals und Jahrtausende nachher Weltruf erwarben, leben jetzt zerstreut über den ganzen Erdball, überall körperlich leicht kenntlich, ohne jegliches politische Band, und sprechen die verschiedensten Sprachen. Das Einzige, was die H. ausser ihrer Körperbildung und ihrer fast keinem anderen Erdbewohner innewohnenden Anlage, der weltlichen Schlauheit, aus ihrer Blüthezeit bisher bewahrten, ist: starres Festhalten an die alten theokratischen Lehren und dürftige Kenntniss der früheren Muttersprache. Die Art der Wahrung beider Güter jedoch hat auch mit der Zeit, je nach dem Aufenthaltsort der Nachkommen, sich sehr verändert. Aber auch dieser Starrsinn, bisher durch den den H. gewordenen politischen Druck mehr gefördert als getödtet, scheint allmählig an der Sonne der Freiheit zu schmelzen und nur ein Verlangen und Streben nach dem erhabenst, glänzendst und grossartigst Scheinenden zurückgelassen zu haben, das auch wohl bald den Um-

ständen nach vom Zeitgeiste vernichtet werden wird. Alles, was durch diesen Starrsinn uns somit noch erhalten zu sein scheint, muss vom Ursprünglichen sehr verschieden, wenn nicht gar gänzlich anders geartet sein. Und wenn dies jetzt wirklich noch nicht der Fall ist, so wird dies doch bald der Fall sein müssen, indem darin jetzt in einem Jahrzehnt Veränderungen, die früher Jahrhunderte forderten, vorgehen. Was lassen sich für Bausteine unter solchen Umständen für eine **Musikgeschichte** der H. aus der Tradition erhoffen?

Fast überall muss der Forscher auf schon verschobenen Unterlagen umhertappen und sieht sich oft zu Conjecturen gezwungen, will er eine Gesammtdarstellung geben: die die verschiedensten Anschauungen aus einem Gesichtspunkte beleuchten. Die natürliche Folge von Conjecturen aber ist, dass Jeder in glücklicher Stunde einzelnen Wahrheiten wohl nahe kommt, im grossen Ganzen jedoch stets, durch seine Zeitbrille die feststehenden Einzelnheiten betrachtend, mehr oder weniger verschobene Anschauungspunkte wählt, von wo aus er die umhüllte Wahrheit betrachtet. Und dennoch ist es fast jedem gebildeten Christen beinahe ein Bedürfniss, sich eine Meinung über die Musik der H. zu schaffen, da diese Musik mehr oder weniger als Hauptwurzel der in der Praxis der heutigen abendländischen Kunst heimischen anzusehen ist. Die innige Vereinigung derselben als Kunst mit der Religion bei den H.n ergiebt dies fast von selbst, indem man gewiss in der ersten christlichen Zeit in unserem Gottesdienste meist überall die hebräischen Gesänge zum Vorbilde nahm. Wir wollen deshalb in unserem streng geschichtlichen Bericht so viel als möglich die feststehenden Thatsachen wie die Meinungen genau zu kennzeichnen uns bemühen, damit Jedem ein Selbsturtheil zu fällen leichter werde, und wir empfehlen ausserdem, folgende feststehende Thatsachen bei den Betrachtungen in Miterwägung zu ziehen.

Die plötzliche Zerstörung des Tempels zu Jerusalem, des Mittelpunktes des Lebens der H., sowie die Zerstreuung des Volkes in alle Welt, machte die genaue Kenntniss der Sprache der H., schon vorher wankend, sehr schwierig; gewisse Ausdrücke der Bibel wurden vielfach verschieden gedeutet. Die berühmtesten älteren Kirchenväter, Origines, Basilius der Grosse, der heilige Chrysostomus u. A. konnten sich über diese Materie ebensowenig einigen, als schon die Siebenzig, 277 v. Chr., es bei der Uebersetzung des alten Testaments ins Griechische vermocht hatten. Besonders tritt dies in den Ueberschriften der Psalme und in diesen selbst, wo musikalischer Instrumente Erwähnung geschieht, zum Nachtheil einer Geschichte der Musik der H. hervor. Man sehe in Bezug hierauf nur Burney's »*Hist. of Mus.*« Vol. I. p. 232 nach, welche nicht weniger als sechs von einander abweichende Uebersetzungen einiger Verse des 150. Psalms anführt. In Forkel's »Geschichte der Musik«, Thl. I., S. 129 findet man einen getreuen Abdruck dieser Stelle. Sodann die Unkenntniss der Bedeutung der hebräischen Accente in Bezug auf die Musik, welche Bedeutung nur von Wenigen angezweifelt wird. Nicht einmal das Alter dieser Zeichen kann mit Sicherheit nachgewiesen werden. Einige behaupten, dass der Gebrauch derselben aus Mose's Zeiten stamme, andere, dass sie erst nach der babylonischen Gefangenschaft, 530 v. Chr., eingeführt seien, und noch andere, sie seien noch viel früheren Ursprungs.

Wenn somit die aus der hebräischen Urquelle, der Bibel, geschöpften Nachrichten manchmal verschiedene Deutungen zulassen, so sind uns durch die neuesten Forschungen doch Kenntnisse erwachsen, welche diese Deutungen hin und wieder näher zu bestimmen vermögen. Diese Kenntnisse sind Funden in den Ruinen Assyriens (s. Assyrische Musik) und Aegyptens (s. Aegyptische Musik) zu danken. Die politische Lage des Landes Canaan zwischen den genannten beiden Culturstaaten und die Beachtung der Wanderung der H. vor der Besitznahme ihres Landes lassen über die wahrscheinliche Beschaffenheit ihrer Musik manche berechtigte Vermuthung zu. Die Wiege dieses Volkes stand, wie die Bibel berichtet, am Euphrat, wo ein ausgebildetes Musik-

leben stattfand, das fast nur von Männern, und zwar oft von solchen aus den höchsten Ständen, ausgeübt wurde. In dem Entwickelungsleben des hebräischen Volkes, zur Zeit als es erst gastweise und dann im dienenden Verhältniss in Aegypten war, lässt sich annehmen, dass die dortige Musik, deren Träger im Leben fast nur Frauen waren, auf ihre aus Assyrien bewahrten Kunstreste stark einwirkte. Dieser Lebensschule gemäss müssen sich denn auch in der Glanzperiode der H. deren Kunstleistungen ausgebildet haben. In dieser Glanzperiode war die Musik bei den H.n ein Hauptfaktor ihrer Gottesverehrung, und indem dieser sich dem dem Volke innewohnenden Verlangen und seinen gemachten Erlebnissen entsprechend gestaltete: stets das Glänzendste, Erhabenste und Grossartigste zu bieten, erwarb sie sich einen Ruf in den Blüthezeiten des Staates, der nicht allein noch bis heute andauert, sondern der durch sein Alter immer mehr mährchenhafte Gestalt angenommen hat. Folgt man nun der von den Urvätern der H. selbst zusammengestellten Geschichte in der Bibel, so ist von der jetzt vorhandenen Fassung zu bemerken, dass dieselbe, ehe sie durch Schriftzeichen fixirt worden ist, Jahrhunderte, vielleicht Jahrtausende hindurch von Geschlecht zu Geschlecht stückweise überliefert wurde, wie noch heute in Arabien geschichtliche Mittheilungen.

Diese Wortüberlieferungen, denn so muss man dieselben nennen, da stets nicht der Geist, sondern die Fassung bis zum Titelchen wiederzugeben Pflicht war, ist deswegen besonders zu beachten, weil sie im Zusammenhange mit dem Ton im ganzen Alterthume gebräuchlich war, und in diesem Zusammenhange einzig unveränderbare Begriffe zu kennzeichnen vermochte. Die kleinste Wortänderung bedingte eine entsprechende Ton- und Sinnänderung. Letztere war von solcher Bedeutung, dass ein mit einem bestimmten Tone gesprochenes Wort z. B. »Stein« bedeutete, während dasselbe Wort, mit einem anderen Tone gegeben, dem Begriffe »Wasser« entsprach. Dies beweist die noch heute in der hohen Staatssprache zu Japan und China, wenn auch vielleicht schon verstümmelt, vorhandene Verbindung des Tones mit dem Worte, welche im hohen Alterthume an allen Culturstätten gepflegt worden zu sein scheint. Dies musikalische Moment bedingt, wie in dem Artikel Chinesische Musik (s. d.) zu sehen, eine Ausbildung der Musik als Kunst, welcher Ausbildung dort auch in der Urgeschichte, wohl nur, da selbige seit frühester Zeit aufgezeichnet worden ist, volle Gerechtigkeit widerfahren. Die H. hingegen, obgleich sie, wie meist alle Culturvölker, ihre Urgeschichte bis zur Erschaffung der Welt und des ersten Menschenpaares zurückführen, scheinen diesem Culturtheile, der Musik, nicht jene der Geschichte dienende Bedeutung beigemessen zu haben, wie die Chinesen und andere alte Völker, sondern dieselbe mit der Zeit für werthlos erachtet zu haben, indem sie nur das Materielle der Vergangenheit, besonders die Folge der Stammväter, als wichtig für die Nachkommen betrachteten. Andererseits mag auch der Grund solcher Erzählungsweise der langen Vorzeit bis auf den als Stammvater der H. genannten Abram in der Bibel ohne musikalische Berichte darin liegen, dass von den Erzvätern die Musik wohl noch praktisch, ohne theoretisch erkannt zu sein, geübt worden ist. Die noch heute in Japan und China bei den höchsten Staatsaktionen gebräuchliche Redeweise mag einem Stadium mittlerer Abnahme dieser Kunst gleichen.

Dass diese Vorzeit vorhanden gewesen ist, scheint die 1. Mose 4, 21 dem Jubal zugeschriebene Erfindung der Saiten- und Blasinstrumente zu beweisen. Solche Erfindung setzt das Vorhandensein eines Musiksystems und einer nach Gesetzen erstrebten Tondarstellung mittelst Werkzeuge voraus. Eine Erwähnung von Pauken oder Trommeln allein würde zu dieser Folgerung nicht berechtigen, wohl aber eine Erwähnung obiger Tonwerkzeuge ohne die der Pauken oder Trommeln. Wenn in Fétis' »*Hist. d. musique*« Tom. I. p. 371 zu lesen, dass Tubalkain, der Stiefbruder Jubal's, der Erfinder erzener Schlaginstrumente gewesen sei, so beruht dies auf irrthümlicher Uebersetzung der Bibelstelle

1. Mose 4, 22, oder wenigstens auf einer sehr freien Lesart dieser Stelle; berechtigter scheint die Erklärung derselben von Dr. J. L. Saalschütz in seiner »Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern«, S. 3, zu sein: Wenn nun auch die klingenden (metallenen) Schlaginstrumente, die Sistern, Becken und Pauken erst später erfunden wurden, so war doch der erste Schritt schon gethan, und der zweite konnte wenigstens nicht lange ausbleiben, da gleichzeitig mit der Erfindung der Instrumentalmusik auch die gemacht wurde, Metall zu formen, welche, wie oben erwähnt, dem Stiefbruder des Musikers zugeschrieben wird. Die Erfindung Jubals fand nach der Bibel vor der 2987 v. Chr. stattgefundenen grossen Fluth statt, welche nach der hebräischen Urkunde das Menschengeschlecht bis auf Noah und seine Söhne vernichtete. Auch andere Völker des hohen Alterthums, so die Chinesen, berichten über eine solche Fluth, welche das Geschlecht theilweise vernichtete, doch noch immer viele Geschlechter, das Volk, übrig liess. Die Zeitangaben über diese Fluth bei den H.n und den Chinesen sind fast coincident. Angeführt mag hier noch werden, dass Josephus, ein Zeitgenosse Christi, in seiner »Jüdischen Geschichte« zu Ende des vierten Capitels zweier Säulen erwähnt, die vor dieser Fluth, unmittelbar nach Adam's Tode und dessen Prophezeiung über den Untergang des grössten Theils der Menschen, in Syrien errichtet worden sein sollen, um die bis dahin gemachten hervorragenden Erfindungen nachkommenden Geschlechtern zu erhalten, weil in mittelalterlichen Schriften oft berichtet wird, die Säulen hätten nur die Musik Betreffendes nachgewiesen.

Unter den vielen dieser Schriftsteller seien nur angeführt: Gervasius Tilberiensis, 1170—1230 n. Chr., und Adam de Fulda, 1430—1470 n. Chr., welche dasselbe ohne Quellenangabe behaupten. Josephus jedoch weiss hierüber sonst nichts, wohl aber berichtet er: die Säulen hätten noch zu seiner Zeit gestanden. Alle diese Berichte über Musik entsprechen denen anderer Culturvölker aus der Zeit der Halbgötter, tragen aber, wahrscheinlich des Glaubens der H. an Einen Gott wegen, eine durchaus mehr menschliche Gewandung. Die Gleichheit haben sie jedoch mit den sonstigen der Urvölker, dass sie Thatsachen bieten, die die Musik als Kunst in jenen Tagen vermuthen lassen, wenn selbige auch der unseren viel unähnlicher gewesen sein muss, als z. B. die des heutigen Orients. Krass tritt dies hervor, wenn wir diese Berichte mit denen der Chinesen vergleichen, die die gelehrtesten Calcüle über die Musik zu jeder späteren Zeit als der Urzeit nur als schwache Versuche ansehen, jene Kunst wieder zu ergründen. Jedenfalls muss die grosse Fluth im Flachlande Mesopothamien viel verderbenbringender dem Menschengeschlecht gewesen sein, als im gebirgigen China, und die diese Katastrophe Ueberlebenden konnten nicht Bewahrer aller vorher bekannten Kunsttheile sein, weshalb mehr und weniger eine neue Erfindung derselben nothwendig war, die jedoch erst bei einer in grösseren Gesellschaften lebenden Bevölkerung möglich war, wo nicht mehr Jeder alle Kraft gebrauchte, die Mittel zum Leben der Erde abzuringen, sondern Zeit zu Mittheilungen und Betrachtungen behielt, wie er durch gemachte Erfindungen das Dasein angenehmer zu gestalten vermöchte. Geschichtlich nennt man diese Zeit wohl den Anfang der geschichtlichen Zeit. In diese trat das Volk zwischen dem Euphrat und Tigris erst zur Zeit Abram's, des Stammvaters der H., 2000 v. Chr.

Die Staatenbildung in diesen Gegenden, welche wahrscheinlich den freier denkenden Nomadenfürsten Abram aus seinem Vaterlande trieb und seinen gleichgesinnten zahlreichen Nachkommen ein Wanderleben von einem halben Jahrtausend, bis Moses, 1500 v. Chr., in Palästina, Aegypten und Arabien führen hiess, lässt eigene Erfindungen in der Kunst kaum denken, wohl aber lässt sich vermuthen, dass man die dem eigenen Leben zusagenden Kunstgebräuche anderer Völker je nach dem eigenen Wohlleben nachzuahmen sich bemühte. Dieser Auffassung gemäss erscheint die zweite Erwähnung der Musik in der Bibel: 1. Mose 31, 26—27. Laban, ein Enkel des Bruders Abram's,

in Assyrien wohnhaft, der ums J. 1739 v. Chr. lebte, sagt zu seinem heimlich entflohenen Schwager Jakob, Isaac's Sohn, als er ihn auf der Flucht nach Palästina eingeholt hatte: »Warum bist Du heimlich geflohen? Ich hätte Dich begleitet mit Singen, Pauken und Harfen!« Wem tritt bei diesen Worten nicht gleich ein Bild der Reliefs, welche, in neuester Zeit aus den Trümmern Kuijundschik's und andern Orten des alten Assyriens erstanden, über die Musik jener Tage berichten, vor die Augen? Neben einer starken melodieführenden Instrumentenmasse, welche weithin Chöre zu leiten vermochten, werden hier zuerst die schallverstärkenden und die Hauptbetonungen der Wörter unterstützenden Schlaginstrumente als längst im allgemeinen Gebrauch befindliche erwähnt. Wenn ein kleiner Nomadenfürst, wie Laban, diese Art des Geleits als selbstverständlich bezeichnet, so ist obige Vermuthung wohl nicht gewagt zu nennen und lässt zugleich ahnen, dass die Musik der Assyrer, mehr im Besitze des Volks und der in demselben im Wohlstande Lebenden ein Luxusartikel, sich es zur höchsten Mitaufgabe stellte, dem Zeitgeiste zusagende Klangfreuden jeder Art neben der auf das Fest bezüglichen musikalischen Wortillustration zu bereiten. Vgl. hiermit das im Artikel Assyrische Musik S. 326 bis 330 im ersten Theil dieses Werkes Gesagte.

Mehr aber noch als die eben erwähnte Bibelstelle schildert diese Eigenheit, welche damals in der Musik aller Semiten sich eingebürgert zu haben scheint, ein späterer Zeitgenosse Laban's, der wahrscheinlich in Arabien heimische Hiob (Hiob 21, 12), als er die Sitten der Gottlosen beschreibt: »Sie jauchzen mit Pauken und Harfen (Zithern) und sind fröhlich mit Pfeifen.« Diese wenigen Nachrichten der Bibel über Musik aus der Zeit des Nomadenlebens der H. legt klar dar, dass dieses noch gegenwärtig so conservative Volk auch während seiner wachsenden politischen Bedeutung stets den assyrischen Geist der Kunst in seiner Musik sich anzueignen suchte und zwar denselben in seiner seichteren Gestalt. In der auf dieser folgenden demokratischen Herrscherzeit, von Moses bis Saul, 1500 bis 1100 v. Chr., hingegen scheinen die H. in eigener, gewählterer Weise diese Musik ausgebildet oder den staatlichen Normen des Heimathlandes ihren Verhältnissen entsprechend, nachgebildet zu haben. Moses, der von ägyptischen Priestern in der Landesweisheit erzogene H., welcher sich trotz dieser Erziehung dennoch zu seinen Stammesgenossen innig hingezogen fühlte und deren Befreiung aus Jahrhunderte langer Knechtschaft, sowie deren sittliche Hebung sich zur Lebensaufgabe machte und durchführte, lernte, selbst sehr musikbegabt, gewiss auch die Musik der Aegypter. Diese Kunst, wahrscheinlich von der assyrischen dadurch unterschieden, dass die Kenntniss der Octave, in Assyrien bei den Priestern mit fünf, beim Volke mit sieben Klängen Gemeingut, in Aegypten nur Geheimbesitzthum der höchsten Priesterklasse war, die dieselbe vielfach zerlegte und nur die Tetrachorde als vom Volke erkenn- und ausführbar erachteten: pflegte Moses in seinem Volke in den ihnen bekannten Elementen und liess alle Calcüle der ägyptischen Priester, schon um deswillen, weil in seinem Volke keine diese einmal zu begreifen vermögenden Glieder vorhanden waren, wahrscheinlich ganz ausser Acht. Die bei den Griechen Päane (s. d.) genannten Hymnen, in ihrer ägyptischen Urform gewiss sehr einfach, jedoch aus tetrachordischen Intervallen gefügt, von welchen einige in den ägyptischen Aufenthaltsorten der H. den Gliedern des damaligen Volkes von Kindesbeinen her bekannt, obgleich die eigene, wenn auch verwilderte Gotteslehre sie vom Singen derselben fernhielt, wollte Moses, der Reformator seines durch Frohndienste der einstigen eigen zu nennenden Kunst entfremdeten Volkes, im ursprünglichen Geiste durch Vorbilder, nicht durch Lehre wieder erwecken, ohne jedoch Geeigneterscheinendes aus Aegypten ganz von der Hand zu weisen.

Für die Annahme, dass solche ägyptischen Gesänge dem Volke wohl bekannt waren, spricht die Auslassung 2. Mose 32, 18 über die Art der Anbetung eines goldenen Kalbes; wahrscheinlich eines dem Apis der Aegypter

nachgebildeten Götzenbildes. Die erste Probe einer musikalisch-reformatorischen Bemühung Mose's, an der die Schwester Aaron's Theil nahm, findet sich in der Bibel 2. Mose 15 aufgezeichnet. Es ist ein Lob- und Triumphlied nach der wunderbar durch Untergang des die H. verfolgenden pharaonischen Heeres im rothen Meere vollendeten Befreiung von jeglicher ägyptischen Herrschaft auf der fast unbewohnten Landenge Suez gesungen. Wir finden hier ein Loblied von dem Höchsten des Volkes vorgetragen, ähnlich wie es in Assyrien Sitte war, während von Aegypten aus auf alle umwohnenden Völker die Anschauung übergegangen war, dass Musik nur von Frauen oder »losen Leuten« ausgeführt werden dürfe, wie die Bibelstelle 2. Samuelis 6, 16 zu beweisen scheint. Die Ausführung des Lobliedes unterstützte die Schwester des späteren Hohenpriesters der H. durch einen mit einer Handpauke ausgeführten Tanz, dem alle Weiber, wie es heisst, mit Pauken am Reigen folgten. Wahrscheinlich war letztere Lobpreisungsart, besonders von Frauen dargestellt, mehr ägyptischer Natur. Auch der Sang Mose's, in der ersten Freiheitszeit nach dem Erlebniss der ersten grossen Gefahr ausgeführt, mag noch in der Melodie ein der höheren Priesterkaste Aegypten's theilweise entlehnter gewesen sein, denn wer vermag sofort in der Extase seine Dank- und Lobpreisung in Worte nach einem noch erst zu erstrebenden Ideale zu fassen und mit Tönen vereint vorzutragen?

Mag dem nun sein, wie ihm wolle, so viel ist gewiss, wie zu Laban's Zeiten Gesang und Pauken als neue Momente der musikalischen Kunst genannt werden, geschieht hier zum ersten Male des Tanzes Erwähnung. Will man sich annähernd über die Art dieses Tanzes eine Vorstellung machen, so scheint es geboten, denselben als eine mehr pantomimenartige Darstellung zu den gesungenen Worten aufzufassen, ähnlich wie in dem Artikel chinesische Musik (s. d.) schon die Verbindung beider Künste, der Ton- und Tanzkunst, in frühester Zeit zur dortigen Vorelternverehrung geschildert wird. Solche Schlüsse vom Aeussern der Musik in einem asiatischen antiken Musikkreise auf dasselbe in einem andern zu ziehen, dürfte nicht für zu gewagt erachtet werden; denn man lese nur die Abhandlung »über den Verkehr in der antiken Welt« (Ausland, No. 10 des Jahrg. 1874) und ähnlichen Stoff behandelnde neuere Aufsätze nach, woraus zu ersehen, dass es viel merkwürdiger sein würde, wenn eben keine Kunde von solchem Aeusseres Betreffenden über die Landesgrenze eines Culturstaates gelangt sein sollte; der Geist, aus dem dies Aeussere entsprang, mag meist Geheimniss geblieben sein, doch das Schauliche verlockte zum Nachahmen und zu Mittheilungen darüber. Noch mag hier angeführt werden, dass erst in und nach dieser Zeit in der Bibel der Fertigung und des Gebrauchs von Metallblasinstrumenten Erwähnung geschieht und zwar 4. Mose 10, 2—10 der Schatzotzroth, חֲצֹצְרוֹת, und Josua 6, 5—13 der Schofar, שׁוֹפָר, worüber später Ausführlicheres gesagt werden wird. Nur das mag hier gleich noch bemerkt werden, dass es von den silbernen Trompeten, die Moses fertigen liess, heisst: dieselben sollten aus reinem Silber getrieben (geschmiedet) werden. Im hohen Alterthum fand man sonst meist gegossene Metallblasinstrumente (s. die Artikel Horn und Blasinstrumente).

Während der vierzigjährigen Wanderung der H. in der Wüste, wo Moses dem kommenden Geschlechte erst sociales Beisammenleben und Sichbemühen lehrte, waren Kriegs- und Signalinstrumente die nothwendigsten Tonwerkzeuge. Ein wirkliches Kunstleben konnte sich erst je nach der sittlichen Hebung und Freiheit des Volkes und dem ruhigeren Leben desselben entfalten. Ganz der gewöhnlichen Volksentwickelung entsprechend findet man bei den oft im Besitz ihrer eben errungenen festen Wohnplätze gestörten H. ein mehrseitiges Auftauchen von Siegesliedern, wahrscheinlich indem man das des Moses zum Vorbild nahm, als einzige Kunstbemühung heimisch werden. Die 400 Jahre nach Mose's Tode, die sogenannte **Periode der Richter**, waren die Zeiten der Stärkung und Concentrirung der volklichen Kraft bei den H.n, in denen die H. bald frei, bald Sclaven der umwohnenden Völker waren. Nach jedem erfochtenen grossen

Siege, und deren waren in dieser Zeit gewiss nicht wenige, versuchten die Kunstbegabteren der Siegesfreude in Wort und Ton einen Ausdruck zu geben, der nach der steigenden Entwickelung der hebräischen Poesie sich auch immer mehr national kunstmusikalisch gestalten musste. In der Bibel ist von derartigen Kunsterzeugnissen, Richter 5, der Lobgesang der Deborah bewahrt. Man vergleiche über denselben Herder, »vom Geiste der hebräischen Poesie«, Thl. 2 S. 270. Nichts wird übrigens von einem mit diesem Gesange verbunden gewesenen Tanze oder Instrumentspiel geschrieben. Anders ist es mit dem Richter 11, 34 beschriebenen Siegesreigen der Tochter Jophtha's, bei dem Adufe und Reigen genannt werden. Fast lässt sich annehmen, dass bei jedem Siegesoder Festgesange denselben führende Tonwerkzeuge wie Tanz Anwendung fanden und der Bericht stets nur gerade des am meisten Aufsehenerregenden gedenkt. Als gewiss lässt sich dies wenigstens von dem Bericht Richter 21, 21 annehmen, der über ein Tanzfest der Jungfrauen zu Silo erzählt und nichts von einer Musik dazu sagt.

Ausser den Metallblasinstrumenten und der Adufe, welche beide eher eine Verflachung als eine Ausbildung der musikalischen Kunst documentiren, wird in der Bibel bis zur Zeit Saul's, 1120 v. Chr., keiner anderen Tonwerkzeuge Erwähnung gethan, und die letztere wird hier (1. Samuelis 10, 5) in einer Art berührt, als wäre sie durchaus überall in der Gesellschaft der sogenannten Prophetenschulen selbstverständlich bekannt. Samuel sagt nämlich zu Saul: »Darnach wirst Du zum Hügel Gottes kommen und einer Schaar Propheten begegnen, die von der Höhe herabsteigen mit Harfe, Adufe, Flöte und Zither vor sich her und weissagen.« Ueber das, was man sich hier und 1. Samuelis 19, 19—20, 2. Könige 2, 3—15, 4, 34 und 22, 14 unter Prophetenschaar zu denken habe, giebt Herder in Kürze die treffendste Auskunft. Sie waren nach ihm »eine Versammlung junger oder erwachsener Menschen, die sich unter Samuel's Anweisung, der ein Richter und Vater des Staates war, in dem übten, was damals zur Nationalweisheit gehörte.« Wie in neuerer Zeit die Universitäten der Sammelplatz von Weisen sind, denen die lernbegierige Jugend zueilt, um sich das staatlich zu gewissen Aemtern geforderte Wissen zu verschaffen, so finden wir um hervorragende Männer des Alterthums eine Schaar von Jünglingen und Männern versammelt, die durch täglichen Umgang mit denselben sich deren Kenntnisse und Tugenden anzueignen suchten. Seit früher Zeit schon hatte auch bei den H.n sich diese Erhaltungs- und Ausbreitungsart errungener Weltweisheit eingebürgert.

Schon Moses bildete Josua in dieser Weise, nach 2. Mose 33, 11, seinen steten Gesellschafter zum Feldherrn (2. Mose 17, 9 ff.), sowie nach 4. Mose 27, 18; 5. Mose 34, 9 und Jos. 1, 1—9 zum Staatsmann und Propheten und in weniger andauernder Art in anderer Beziehung wahrscheinlich auch noch Andere, namentlich Glieder der Familie Aaron's. In und nach Mose's Zeiten, wo die Ausübung strenger Zucht in Religion und Führung den H.n nothwendig, war die Heranbildung nur weniger zu hervorragenden Aemtern tüchtiger Personen möglich und erforderlich. Die Art der Einführung der religiösen Gesetze durch Moses, welche letztere er dem abergläubischen Haufen, damit derselbe eben williger den Anordnungen folgte, als von dem, Andern als ihm unnahbaren Gotte unmittelbar angeordnet, überantwortete, sowie die Absonderung eines Theils des Volkes unter Bevorzugung desjenigen, dem die Wahrung des Glaubens an Einen Gott und dessen Verehrung in von ihm festgestellter Form oblag, verlieh dem Volke eine Adelsklasse, welcher eine gewisse Weisheit sich anzueignen Pflicht, und der auch eine Fortbildung in sich leichter möglich war, als Gliedern anderer Stämme der H. Es scheint jedoch, als ob in der Zeit, nachdem die verschiedenen Stämme der H. feste Wohnsitze im Lande Canaan bezogen hatten, bei den Leviten, die von allen fleischlichen Sorgen frei waren, sich mehr der Trieb für eine verknöcherte Erforschung und Erhaltung der Moses'schen Religionsanschauungen breitmachte,

als eine Sorge für eine zeitliche Fortbildung derselben und der damit im engen Zusammenhange stehenden Wissenschaften und Künste. Auch die Theilung der Gewalt in der Herrschaft über die H., welche Moses bei Lebzeiten einführte, indem er seinen Bruder Aaron zum Hohenpriester ernannte und selbst die weltliche Führung des Volkes handhabte, — zu deren Fortsetzung er Josua ausbildete, trotzdem er die Lehre gab, dass nur der Hohepriester im Namen Gottes das Volk regieren sollte: ergab sich im Laufe der Zeit als sehr nachtheilig für die politische Entwickelung des Volkes.

Wohl mochte Moses der Gedanke vorgeschwebt haben, dass ein Herrschertalent sich von selbst Jedem kenntlich mache, und, da die Aufgabe eines solchen eine durchaus andere sei, als die eines Priesters, die Wahl eines solchen zur zeitweisen Allgemeinführung gesetzlich nicht beengt werden dürfe. Leider zog er sein Verhältniss zu Aaron, wie dessen Stetigkeit, nicht in Erwägung, als er die Anordnung 5. Mose 17, 9 ff. traf. Auch das sich herausstellende Bedürfniss, im Bürgerleben Männer zu besitzen, die die Lehren der Staatsreligion vollkommen inne hatten und nicht dem Stamme Levi entsprossen waren, führte allmählig zu dem Hervortreten weiser Männer — von denen man zu Friedenszeiten in Streitsachen sich ein Urtheil erbat und deren Rath man in Zeiten grosser staatlicher Gefahr anrief und befolgte, je nach ihrem allgemein erworbenen Vertrauen — als Lehrer, die um sich einen Kreis von Nichtleviten zur Ausbildung sammelten, und Richter genannt wurden. Der Richter mag es in jenen Tagen wohl gleichzeitig an verschiedenen Orten viele mit und ohne Schülerkreis gegeben haben, von denen in frühester Zeit die Geschichte nichts, später jedoch die staatlichen Grossthaten und die Namen Einzelner anführt. Auch hat mit der sich steigernden Concentrirung des Staates sich die Zahl der Prophetenschulen von Bedeutung wohl gemehrt und in denselben sich ein festes Lehrsystem eingebürgert. In der Bibel werden solcher Prophetenschulen als zu Najoth in Rama (1. Samuelis 19, 19 und 20), zu Bethel (2. Könige 2, 3), zu Jericho (2. Könige 2, 5, 7 und 15), zu Gilgal (2. Könige 4, 38) und zu Jerusalem (2. Könige 22, 14 und 1. Könige 10, 10) bestehend erwähnt. Unsere Kenntniss des Lehrstoffes auf diesen Schulen ist eine sehr lückenhafte; nur so viel ist gewiss, dass man dort neben der Auslegung der Thora und der schon vorhandenen prophetischen Orakel, auch in der Fertigung und dem Absingen religiöser Lieder unterrichtete. Vielleicht war noch in jener Zeit traditionell etwas aus der uralten, Wort und Klang sich gegenseitig bestimmenden Kunstweise erhalten, die man in den Prophetenschulen zeitgemäss auszubilden sich bemühte. In diesen Schulen, deren vollkommenste Einrichtung unter Samuel, 1120 v. Chr., stattfand, wurde also eine nationale Ausbildung der Theorie der musikalischen Kunst wahrscheinlich mit den anderen Lehrgegenständen eng verbunden und die höchste Vollendung solcher erstrebt. Wenn also irgendwo eine Auskunft über das den H.n Eigenthümliche in der Musik zu erhoffen ist, so wird dies nur mit dem genaueren Wissen über die Lehrweise in den Prophetenschulen uns werden können. Das Königthum in Israel zerstörte diese Schulen bald gänzlich und pferchte die Kunst wieder in die Lebensthätigkeit der Leviten ein, indem es wohl die Früchte der Prophetenschulen ihnen mitüberantwortete, jedoch dem verknöcherten Kunstthum derselben kein neues Leben zu verleihen vermochte.

Die Musik der H. bestand wahrscheinlich, wie die der Assyrer, theilweise in einem instinktiven Zählen von Körperschwingungen, das, um genau zu geschehen, nur langanhaltende Schöpfungen, Töne, zum Beobachtungsgegenstande gebrauchen konnte, deren Feststellung den Tonwerkzeugen oblag und deren Ausführung eine grössere Sängerzahl (Chor) übernahm; theilweise in freien, Tonfreuden bereitenden Klangfolgen, deren Hauptpunkte nur instrumental gegeben wurden und werden konnten und die von einer Einzelnstimme (Solo) ausgeführt wurden. Die Tonfeststellung muss jedenfalls in der Blüthezeit der H. durch das damit verbundene Wort sehr beeinflusst oder gar

fest bestimmt worden sein, denn die künstliche Alphabetisirung mancher Dichtungen lässt fast keine andere Voraussetzung, warum dies der Fall ist, zu. Es scheint hier also, wie in China in den Musikgelehrtenkreisen, in den Prophetenschulen, wie schon erwähnt, das Bemühen stattgefunden zu haben, im altassyrischen Geiste die Tonkunst zeitgemäss auszubilden, deren sinnliche Gestaltung im Mutterlande nur noch die Schaale, jedoch nichts vom Kerne der Urkunstseele bot, und die den H.n zur Verherrlichung ihres verehrten Einen Gottes als einzig anwendbar schien. Durch das instinktive Zählen, man verzeihe den prosaischen Ausdruck, doch wir wissen keinen anderen, der der Wahrheit näher käme, mussten Musikbewanderte jener Tage gewiss ebenso in Bezug auf Beobachtung der correcten Intervalldarstellung, wie heutigen Tages Fugenliebhaber durch Verfolgung der Tonfadenverschlingungen interessirt werden, die die Geistesthätigkeit einzig für sich in Anspruch nehmend, also allmälig jeder anderen Thätigkeit abwendend, deshalb der Musik einen gemüthberuhigenden Ruf verleihen. Das das Zählen unterbrechend stattfindende Ergehen in freien, nur in Einzelnklängen fixirten Tongängen, was durch das Erfindungsvermögen und den schmelzend gegebenen Tonfluss des Erzeugers noch besonders erfreute, ja oft selbst zur Bewunderung hinzureissen vermochte, war gewiss nur solcher Gemüthsberuhigung förderlich. Dieser bei den H.n jener Zeit wohl vorzüglich geschätzten Eigenschaft der Musik hatte es der von Samuel schon als hochbegabt erkannte, körperlich unbedeutende Hirtenknabe des Stammes Juda, David, zu verdanken, dass Samuel ihn für fähig erklärte, einst Israel zu regieren und ihn zum Gesellschafter des Königs Saul zu machen wusste, dem er durch sein hervorragendes Harfenspiel die trüben Stunden verscheuchen sollte. Wir unterlassen, Betrachtungen über die Placirung des zukünftigen Königs beim gegenwärtigen durch den eifrigen Vertreter der Priesterkaste, denn dazu waren die Richter geworden, anzustellen, fühlen uns aber gedrungen, in Kürze die Umwandlung der demokratischen zu einer monarchischen Herrschaft in Israel zu erzählen, da diese auf die Kunst von bedeutendem Einfluss sich ergab.

Die H. waren nämlich des ewigen Suchens in den Zeiten der Gefahr nach einem weltlichen Führer müde und hatten sich durch den angesehensten Richter, Samuel, einen König, Saul, erküren lassen, 1100 v. Chr. Derselbe war aus dem kleinsten Stamme, Benjamin, erwählt, und wohl kaum ohne die Absicht, nicht etwaigen Eigenwillen gegen den der Priester durch zu grossen Anhang im Volke zu unterstützen. Dieser König lebte noch in einfacher Richterweise zu Gilgal, und als er einmal versuchte, neben der übernommenen Richtermacht auch Priestergewalt zu üben (1. Samuelis 13), verfiel er in Zerwürfniss mit seinem Beschützer und dem Clerus. Die Zerwürfnisse mehrten sich mit der Zeit und führten zur heimlichen Königssalbung David's durch Samuel, dem allmächtigen Richter, als Nachfolger Saul's, der wohl gehofft hatte, seinem Sohne seine Macht zu vererben. Wahrscheinlich gaben Samuel die Erziehung David's in einer Prophetenschule und dessen religiöser Sinn das Zutrauen, dass derselbe niemals gegen der Priester Willen zu handeln wagen werde und dass sich von ihm, zur Ausführung weltlicher Handlungen die Unterstützung des mächtigsten Stammes als Brüder hinter sich, eine schnelle und dem Volke wohlthätige Gewaltführung hoffen liess. In wie weit diese Voraussetzungen Samuel's sich erfüllten, mag Jeder aus der Weltgeschichte ersehen; hier nur noch die die Musikentwickelung bei den H.n angehenden Grundzüge der monarchischen Zeit. Nach Saul's Heimgang unter David's Herrschaft schon wurde die Richterwürde in ihrer bisherigen Stellung bei den H.n überflüssig, die Prophetenschulen verödeten allmälig, indem Alles sich um den weltlichen Herrscher, den König, schaarte, als er die letzte Feste der Jebusiter, Hebron (2. Samuelis 5, 6—7), eingenommen hatte und Jerusalem zur Hauptstadt des Landes erhob. Die Leviten herrschten ferner zwar nicht mehr, waren jedoch der geachtetste Stand, dem aber der Sohn Juda's, David, Gesänge in neuester

Weise schuf, die sie nicht allein in den Ritus aufnahmen, sondern auch, durch die Erblichwerdung der Davidischen Herrschaft gezwungen, dem Volke dauernd vorführten, so dass dies selbst den Werth derselben abzuwägen im Stande war. Diese neue Kunstepoche, die der **königlichen Herrschaft** in Israel, von Saul bis Zedekia, 1100 bis 600 v. Chr., zeichnete sich in erster Zeit durch schnelle Entwickelung der hebräischen Musik bis zum höchsten Glanzpunkte hin aus, welcher Glanz jedoch bald wieder allmälig sich verringerte und welchen man dann nur zeitweise nach dem erhaltenen Gesetz und der Erinnerung wieder herzurichten bestrebt war. Die Bibel ist besonders reich an Mittheilungen über die Musik in dieser Zeit.

Der geniale David, nachdem er durch Harfenspiel und Gesang (1. Samuelis 16, 22) sich des Königs Gunst erworben hatte, buhlte auch um die des Volkes, und dies feierte ihn (1. Samuelis 18, 6—7): »Saul hat Tausend geschlagen, doch David Zehntausend!« durch Gesang und Reigen mehr denn den König selbst. Diese Feier David's giebt uns ein Bild von der Art der H., Jubelhymnen in Form von Doppelchören auszuführen. Gewiss hatte schon seit der Wüstenwanderung der H. (4. Mose 21, 17) solcher Wechselgesang im frommen Volksleben sich eingebürgert und vervollkommnet, und die Vermuthung Forkel's in seiner »Geschichte der Musik«, Thl. I. S. 115, dass von dieser Gewohnheit wahrscheinlich die Art, nach welcher wir in der katholischen Kirche oft Psalme und Motetten singen hören, sich herschreibt, scheint nicht unberechtigt zu sein. David, nachdem er 1058 v. Chr. selbst zur Regierung gekommen war und dem Volke, unterstützt von seinem Stamme, eine festere Gliederung verlieh, bevorzugte dabei nach allen Seiten hin besonders den Cultus der H., in welchem diese sich von allen Umwohnern unterschieden, indem er demselben einen bis dahin in Israel nicht gekannten Musikpomp beifügte. Die Bundeslade wurde in Stationen von der Landesgrenze in die von ihm erkorene Hauptstadt des Landes gebracht, und er selbst, der geliebte König, führte, tanzend im Reigen vor der Lade her (2. Samuelis 6, 14), den feierlichen Zug. Diess Schauliche schon wusste David dem unendlich Erhabenen, dem Volksgeiste angemessen nicht allein, wie eben angedeutet, bedeutender auszuführen, als es bisher je wahrgenommen war, sondern er gab auch Gesetze, wie künftig zu Jerusalem, wo ein Tempel prächtiger als der Königspalast für die Bundeslade gebaut werden sollte, eine stete musikalische Verherrlichung des Allerhöchsten ausgeführt werde, zu welcher alle Musikbegabten Israels unter Leitung aus dem Stamme Levi erlesener Männer verpflichtet wurden. Nach dem Berichte in dem 15., 16. und 23. Capitel des ersten Buchs der Chronica erwählte David Heman, Assaph und Ethan (später Jedithun genannt) zu Oberleitern der Cultusmusik und Schenanja zum Gesanglehrer. Diese, denen ihre Kinder, vier und zwanzig an der Zahl, zunächst unterstellt waren, hatten die Leitung und Ausbildung von viertausend Musikern zur Lebensaufgabe (1. Chronica 23, 5). Von diesen Viertausend waren nach 1. Chronica 25, 7 zwei Hundert und acht und achtzig Meister, was wohl heissen soll, theoretisch und praktisch gebildete Musiker. Diese Meister waren in vier und zwanzig Ordnungen getheilt. Jede Ordnung hatte einen der Söhne der obengenannten Oberleiter zum Vorgesetzten.

Solche festen Bestimmungen über Pflege und Pfleger heimischer Musik werden wohl an allen Culturstätten des Alterthums, wo die Kunst geachtet und ein Faktor des Gottesdienstes war, festgestellt worden sein; uns ist jedoch nur eine andere solche bekannt. Amiot bringt diese in seinem Werke »*Mémoire sur la musique des Chinois*«, 1779, eine Uebersetzung aus Li-koang-ti's Schriften: »*Les Officiers de Musique etoient* 1) *deux grands Mandarins de l'ordre du milieu;* 2) *quatre maitres de Musique*, *Mandarins d'un ordre inferieur à celui de deux premiers;* 3) *huit docteurs de Musique du degré superieur;* 4) *seize docteurs de Musique du degré inferieur;* 5) *huit Mandarins subalternes du titre de la garde de la Musique;* 6) *huit Musicographes;* 7) *huit surnume-*

raires; 8) quatre-vingts disciples.« Weiteres über die Anordnungen David's in Bezug auf Musik findet man im Artikel Leviten in diesem Werke, in S. v. Tils' »Dicht-, Sing- und Spielkunst der alten H.« und in der Bibel. Hier nur noch die Bemerkung, dass die schallendsten Tonwerkzeuge, die Metallblasinstrumente, in dem Gesetz bei den H.n den gewissenhaftesten Händen, denen der Priester, anbefohlen wurden. Die metallenen, beckenartigen Schlaginstrumente scheinen meist nur von den Musikleitern geführt worden zu sein, um die declamatorischen Pulse durch deren Anwendung hervorzuheben, wie etwa dies die Chorführer der Griechen durch das Stampfen mit ihren mit eisernen Sohlen bewaffneten Füssen in Bezug auf den Rhythmus thaten. Nur das Rasseln mit Systern (s. d.), da wohl das Brüllen der Opferthiere durch dasselbe übertönt werden sollte, wurde gewöhnlichen Leviten anvertraut.

Wenn in der Bildungszeit dieser Gesetze, wie aus der Stelle 2. Samuelis 6, 5 erhellt, auch noch zuweilen alle bei einem Feste gegenwärtigen Musikbegabteren an den Kunstausführungen Theil nahmen, so ist dies wohl mit der Zeit mehr und mehr verschwunden. Auch der gänzliche Ausschluss von Sängerinnen beim wirklichen Gottesdienste scheint um diese Zeit erst sich herausgebildet zu haben. Nach dem Gesetz hatten somit nur bei einem gewöhnlichen Gottesdienste die Meister einer Ordnung, 11, denen nach Ermessen Schüler beigesellt wurden, unter dem vorgesetzten Leiter die Musik auszuführen; an Festtagen wurden je nach Bedeutung des Festes mehrere oder alle Ordnungen und deren Beihelfer unter Leitung der angestellten Leiter derselben vereinigt. Bei grösseren Räumlichkeiten und einem ausgebreiteteren Musikwissen gab man vielleicht bald beim gewöhnlichen Gottesdienste dem Verlangen, stets, wenn es die Mittel erlauben, die höchstmöglichste Pracht zu entfalten, dadurch Genüge, dass man die ausserordentlichen Sänger und Instrumentisten, so viel als es irgend anging, vermehrte. Durch eine steigende Concentrirung der Musik um die Bundeslade und der immerwährenden volklichen Kenntnissnahme derselben musste bei den H.n jede Spur einer freien weltlichen Volksmusik, wie zur Zeit des Mittelalters im Abendlande, verloren gehen, indem die geistliche Musik die etwa vorhandene weltliche sich einverleibte oder tödtete. Weltliche und geistliche Musik unterschieden sich hier vielleicht bald nur durch die derselben beigefügten Worte und dadurch, dass erstere vorzüglich von Laien und Frauen, letztere nur von Priestern und Leviten ausgeführt wurde. Auch der Pflege der weltlichen Musik scheint David in späteren Jahren besondere Aufmerksamkeit zugewandt zu haben, wenn vielleicht auch nur, um sich neben den Tonfreuden an dem Anblick der Ausführenden, schönen Sängerinnen u. s. w., zu weiden. Aus der Bibelstelle 2. Samuelis 19, 35, der Antwort des hochbetagten Gileaditers Berzelai an David, als dieser ihn an seinen Hof ziehen will: »achtzig Jahre bin ich heut, haben denn meine Sinne noch Kraft, das Süsse vom Bittern zu unterscheiden, oder kann Speise und Trank noch deinen Knecht erlustigen, oder kann ich noch hören den Gesang der Sänger und Sängerinnen?« lässt sich nur annehmen, dass hier von einer Hof- oder Tafelmusik die Rede ist und nicht von einer gottesdienstlichen Feier. Demgemäss würde sich ergeben, dass schon David, um eine seinem Wissen und Geschmacke entsprechende Musik bei Hofe zu haben, hierzu Sänger u. s. w., wie solche beim Gottesdienste thätig waren, fest anstellte, also eine Haus- oder Hofkapelle gründete. Siehe hierzu 1. Chronica 25, 2.

Was hatte, nach dem hier nur im Auszuge Mitgetheilten zu urtheilen, David nicht alles für die Musik der H. errungen, und dennoch war sein Thun, trotzdem es schon das Staunen der Mitwelt auf sich zog, nur die Grundlage zu dem, was unter der Regierung seines Sohnes Salomo, 1001 v. Chr., in dieser Beziehung geschah. Dieser, schon als Prinz voll höchster Anlage und Intelligenz, welche seines Vaters Macht nicht unbemerkt sein liess, liebte und pflegte als König alle das Leben versüssende Genüsse. Wie alle orientalischen Herrscher errichtete er sich einen Harem, in dem sechszig legitime Frauen und

achtzig Concubinen Platz fanden. Bei seinen Festen zierten die kostbarsten Leckereien die Tafeln, und wo er selbst über seinen Haushalt berichtet (2. Prediger Salomonis 2, 8—9), sagt er über Musik: »Ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen und Wollust der Menschen, allerlei Saitenspiel; und nahm zu über alle, die vor mir in Jerusalem waren.« Wir finden hier den Bestand einer Hofkapelle, die wir schon unter David als wahrscheinlich erachteten, von Salomo selbst bezeugt. Seine direkte Betheiligung an der Kunstförderung, besonders weltlicher Natur, beweisen seine Dichtungen, die noch erhalten geblieben sind. Siehe »Sprüche, Prediger und Hohelied Salomonis« in der Bibel. Das für Musik merkwürdigste ist das »Hohelied«, ein als Singspiel verwerthbares dramatisches Schäferspiel, ähnlich dem indischen Idyll des Jagadewa: »Gitagowinda«. Palästrina's Composition desselben für Wechselchöre, zwischen denen Braut und Bräutigam sehr wohl die Scene darstellen könnten, scheint diese Anschauung, als schon von ihm gebilligt, zu beweisen. So etwa soll es auch, nehmen Einige an, bei der Vermählung Salomo's mit der Tochter Pharao's wirklich von der Hauskapelle dargestellt worden sein.

Man sieht aus dem eben Angeführten, wie Salomo trotz seiner Herrscherpflichten noch Zeit für Selbstbetheiligung an der Fortbildung der hebräischen weltlichen Musik zu finden wusste, und sich um dieselbe wohl nicht gering anzuschlagende Verdienste erworben hat, da anzunehmen ist, dass er ausser den erhaltenen Dichtungen noch manches Andere geschaffen haben wird. Nähme man auch an, dass z. B. das »Hohelied« nur eine Nachahmung eines fremdländischen Kunstwerkes war, so fiel Salomo doch die Verpflichtung zu, diese dem hebräischen Geiste conform zu machen. Wechselchöre und pantomimische Tänze waren national, nur ein dramatisches Schauspiel verbot das Gesetz, und somit erheischte eine Dichtung, wie das »Hohelied« Salomonis, eine Reliefdarstellung einer Figur gleiche cantatische Tonfassung. Wie um die weltliche, so hat Salomo auch um die gottesdienstliche Musik seines Volkes sehr grosse Verdienste. Das hervorragendste letzterer Art ist jedenfalls das, dass er die von David geplante (1. Chronica 17, 1) würdige Stätte für Musik, den Tempel, erbaute und, seiner ausgebildeten Prachtliebe entsprechend, die Anordnungen seines Vaters in Bezug auf die Musik beim Gottesdienste diesem Prachtbau gemäss erweiterte. 110,000 geschickte phönizische Arbeiter waren während etwa dreier Jahre im Libanon, dem Gebirge im Norden Palästina's, einzig mit dem Fällen von Cedern und deren, wie der nothwendigen Quadersteine Zurichtung zum Tempelbau beschäftigt. Alle von David gesammelten Edelmetalle und von Salomo durch seine nach Ophir und anderen fernen Ländern von Ezion Geber aus geführten Handelsunternehmungen gehäuften Kostbarkeiten, wie Sandelholz, Elfenbein, Seide u. A., wurden von Salomo einem Baumeister des König Hiram von Tyrus zu diesem Baue zu Gebote gestellt, und von den Händen der geschicktesten phönizischen Künstler geschah die Fertigung sämmtlicher Tempelgeräthe. Eine wahrhaft verschwenderische Freigebigkeit muss dabei in jeder Beziehung, nach den auf uns gekommenen Nachrichten zu urtheilen, stattgefunden haben. Josephus berichtet in seiner »Jüdischen Historie« im zweiten Capitel des achten Buches darüber Genaueres und sagt, die Musik näher berührend: »Der Trompeten und Posaunen, wie sie Moses zu machen befohlen hatte, waren 200,000. Für die Leviten, die geistliche Lieder singen sollten, liess er 20,000 Röcke von der köstlichsten Seide fertigen. Er liess auch 40,000 Saiteninstrumente, wie Harfen und Psalter, aus köstlichem Kupfer machen. Salomo, und hat alle solche Geräthschaften zu den andern Schätzen des Tempels gelegt.«

Solche Mittel erlaubten natürlich eine Grossthat in der Musik, wie sie kaum bisher irgend wo stattgefunden hatte, zur Einweihung des Tempels auszuführen, von der die Kunde durch den Mund der Erbauer, Phönizier, gewiss nicht verkleinert, in alle Welt getragen wurde. In der Bibel (2. Chronica 5, 12—13) steht darüber: »Und sämmtliche levitische Musiker, Assaph, Heman

und Jedithum, mit ihren Söhnen und Brüdern, in Byssus gekleidet, standen mit Kastagnetten, Harfen und Zithern zur Morgenseite des Altars; und mit ihnen 120 Priester, welche auf Trompeten bliesen. Ganz zugleich, als hörte man die Stimme eines Einzigen, liessen sich bei dem „Dank und Lob dem Ewigen“ die Trompetenbläser und Sänger vernehmen. Und wie sie nun das „Preiset den Ewigen, er ist freundlich, ewig währet seine Güte“ anstimmten bei dem Schalle der Trommeten, Meziloth und Sangwerkzeuge, so ward der Tempel von der Herrlichkeit Gottes erfüllt.« Salomo's Weltverkehr, Prachtentfaltung und Denkweise, ganz gegen die Bestimmung Mose's, dass die H. in klösterlicher Abgeschlossenheit leben, jede engere Berührung und jede Vermischung mit andern Völkern, wie es noch heute die Chinesen thun, meiden sollten, hatte die Augen aller Herrscher, erst wohl bewundernd, doch bald beneidend, auf dies Volk gelenkt und in demselben selbst eine Denkfreiheit erzeugt, die erst zur Theilung und dann bald zum gänzlichen Untergange führte. Nach Salomo's Tode, 986 v. Chr., theilte sich das Reich der H. in die beiden Reiche Juda und Israel. Nur der Tempel, in welchem an hohen Festen sich die H. beiderseits einfanden, verlieh ihnen noch ein gewisses Gefühl der Zusammengehörigkeit, was sich je nach dem Festhalten an oder Abfall vom Einen Gott moderirte. Das erstgenannte Königreich regierte ein Sohn Salomo's, Rehabeam, das andere Jerobeam, ein Wahlkönig aus dem Stamme Ephraim.

Die H., durch diese Theilung politisch sehr geschwächt und in der Folge meist von schlechten Königen regiert, konnten bald dem Andrange der umwohnenden Völker nicht einmal, viel weniger dem der Weltreiche Aegypten und Babylon, zwischen denen sie gerade in der Mitte lagen, widerstehen. Zwar machten sich wieder in diesen Nothzeiten, wie früher in ähnlichen, Kundgebungen kühner Männer, Propheten, zum Wohle Aller rathend, bemerkbar, doch vermochten sie nur wenige Sonnenblicke vor der gänzlichen Finsterniss zu erringen. 721 v. Chr. führte Salmanassar die Israeliten als Gefangene nach Assyrien, und 607 Nebukadnezar den König Joachim mit einem Theil des Stammes Juda nach Babylon; der Rest blieb einem tributpflichtigen Herrscher unterstellt im Lande. Bald nachher jedoch, 588 v. Chr., lehnte sich der Vasallenkönig Zedekia gegen Babel auf und wurde bei dessen Bekämpfung Jerusalem erobert und der Tempel zerstört. Die Kostbarkeiten wie einen Theil des Volkes führte man nach Babylon, der andere floh nach Aegypten. Wie in Zeiten, wo man ein Elend erkennt, stets das Gedächtniss der bessern, vergangenen Tage auftaucht, so sieht man auch hin und wieder in dieser Zeit Anstrengungen, die gesunkene Tempelmusik in alter Reinheit und Pracht wieder herzustellen; es begann hiermit politisch, wie für die Musik, bei den H.n die **Zeit der Auflösung.** Die Theilung des Reichs der H. veranlasste, dass die Einwirkung der Tempelmusik auf das Volk immer geringer wurde und dass die Fortbildung der Kunst wieder mehr den Händen des Volks zufiel; auch die Frauen treten immer mehr wieder in den Vordergrund der Musikausführenden. Dies führte zu wachsendem Gebrauch der Musik in rein sinnlicher Weise, die oft von den Propheten hart getadelt wird. Amos spricht in dieser Weise im 6. Capitel Vers 5: »Dem Mund der Harfe entlocken sie unwürdige Töne. Wie David, so erdenken auch sie sich Instrumente«; und Jeremias sagt Capitel 5 Vers 11—12: »Wehe denen, ..., die bei Zither, Harfe, Adufe, Flöte und Wein ihre Gelage halten.« Dass immer mehr Frauen die Ausführung auch guter Musik übernahmen, scheinen die Bibelstellen 2. Chronica 35, 25 und Jeremias 9, 17 u. a. zu beweisen, was zur Folge hatte, dass in der Gefangenschaft alle Musikbegabteren sich zusammenthaten (s. Psalm 137), um die alte Kunst zu pflegen und dass dadurch die H. bei ihrer Rückkehr in die Heimath, nach Nehemia's 7, 67 Bericht, einen Chor von 245 Sänger und Sängerinnen besassen, worunter nur 148 Nachkommen Assaph's waren. Zum zweiten Male, nachdem 537 v. Chr. der Sammler der Schriften des Alten

Testaments, Esra, die H. aus Babylon nach Palästina zurückgeführt hatte (s. Esra 1), erhebt sich zu Jerusalem an der Stelle des alten ein neuer Tempel (s. Nehemia 2—4). Man suchte dem Cultus und der Musik in diesem eine dem alten Glanze ähnliche Pracht zu verleihen. Die Mittel wie der Geist hierzu jedoch fehlten und wurden durch eine zweihundert Jahre andauernde Herrschaft des jedesmaligen Hohenpriesters nicht geschaffen. Auch die Volksmacht scheint unter dieser Herrschaft eher ab- als zugenommen zu haben, und der spätere häufige Wechsel letzterer zehrte immer mehr an der realen Volkskraft, die, nur durch den Tempel gestärkt, im Ideale immer grössere Dimensionen annahm. 322 v. Chr. wurde Palästina Provinz des Reiches Alexander's des Grossen; nach dessen Tode, 320, eignete es sich dessen ehemaliger Statthalter Aegyptens, Ptolemäus, an; vom J. 300 bis 279 v. Chr. war es Provinz des syrischen Königreiches; von 279 bis 203 v. Chr. stand es wieder unter ägyptischer Herrschaft und dann von 203 bis 169 v. Chr. wieder unter syrischer Botmässigkeit.

Ein stetes Wanken einer Willkürherrschaft mehrt bei den Beherrschten die, welche sich gegen eine solche auflehnen, und führt oft zu ganz eigenthümlichen Erscheinungen. Besonders scheint in dieser Zeit sich bei geistig hervorragenderen H.n vielfach eine sehr grosse Erbitterung gegen die Unterdrückung des Vaterlandes ausgebildet zu haben, die bei weniger Thatkräftigen im Auswandern aus der Heimath und Zurückziehen an einsame Orte, um sich dort nur religiösen Gedanken hinzugeben, bei anderen, dem Volke die eigene Thatkraft zutrauenden Männern in Gewaltthaten, um die nationale Selbstständigkeit zu erreichen, sich kundgab. Erstere Ursachen führten zur Bildung vieler religiöser Sekten, von denen in musikalischer Beziehung besonders die der Therapeuten (s. d.) von Bedeutung ist. Dies waren nach Aegypten gewanderte H., die dort bei Alexandrien am See Mareotis ein einsiedlerisches Leben führten. Erst gegen 400 n. Chr. hörte diese Sekte auf zu sein, und müssen die Glieder derselben in ihren Gesängen, da sie eben ein Band zwischen Juden- und Christenthum in der Zeit bilden, viel von alten hebräischen Gesängen, wenigstens deren Sangart, bewahrt haben. In anderer Weise waren die Erfolge der Makkabäer. Diese schafften die politische Selbstständigkeit von 169 bis 107 v. Chr. und eine Herrschaft der Hohenpriester bis 70 v. Chr., worauf wieder eine Königsherrschaft sich ausbildete. Zwistigkeiten in der Königsfamilie gaben den Römern schon 65 v. Chr. Veranlassung, sich in die Landesangelegenheiten zu mischen, und dies führte bald zur Besitznahme des Landes durch diese; die Könige wurden hierauf Statthalter der Römer. **Christi Geburt.** Eine Darstellung des Geistes und der politischen Verhältnisse um diese Zeit in Palästina findet man in treuester Weise in den ersten Capiteln des »Lebens Jesu« von Renan.

Als letzter König der H., trotzdem derselbe nur als Speichellecker der römischen Kaiser sich bemerkbar machte, kann Herodes angesehen werden, nach dessen Ableben, gleich nach Christi Geburt, das Reich Juda bald zur wirklichen römischen Provinz wurde. Wie Herodes in jeder Beziehung den Römern Genehmes nur zu fördern suchte, so auch findet man ihn bemüht, die Musik betreffend zu handeln. Die römische Anordnung: Canaan ist Provinz des Kaiserreichs! gab zu immer mehr sich häufenden Auflehnungen der H. Grund und führte zu dem für sie unglückseligen Ziele, dass Titus mit einem grossen Kriegsheere gegen Jerusalem zog, dasselbe eroberte und den Tempel verbrannte. Was bei dieser Eroberung Jerusalems noch verschont geblieben war, fand 135 n. Chr., wo eine neue Empörung in gleicher Art gedämpft wurde, seinen Untergang. Die fast ein Jahrtausend das Land der H. durchfluthenden Kriegsheere fremder Völker, sowie die Empörungen im Lande hatten nicht allein stets die Thatkräftigen des Volkes dem Tode geweiht und die zuletzt noch darin Wohnenden in alle Winde zerstreut, sondern auch alle Monumente, die noch vielleicht etwas über die Musik der H. zu berichten vermöchten, vernichtet. Was

bisher etwa noch geblieben, zerstörte der Fanatismus der Muhamedaner und der Kampf der Kreuzfahrer mit diesen. Das zerstreute Volk der H. suchte in der Fremde gewiss auch die alten Gesänge zu wahren, doch, da nichts dieselben Fixirendes vorhanden, konnten sie dies nur nach Maassgabe ihres Gedächtnisses unternehmen. Dieser Aufgabe wiederum vermochten sich nur Einzelne zu unterziehen, und deshalb mussten sehr bald so verschiedene Varianten der Originalmelodien entstehen, dass man aus denselben nichts mehr vom Original zu erkennen vermochte, indem selbst die Elemente, Grundtöne, derselben je nach dem neuen Musikkreise, in dem die Varianten fortlebten, anders wurden, weil eben die Theorie der H. ganz verloren gegangen war. In den Grossstaaten, wie Spanien, Polen etc., welche die H. duldeten, nahmen die Varianten wieder allgemein anerkannte Formen an, die denn auch bald in abendländischer Weise aufgezeichnet wurden.

Man vergleiche in dieser Beziehung z. B. die von Forkel in seiner Geschichte der Musik gegebenen Melodien zum 18. Psalm S. 163 mit der S. 165. Aus dem Vergleich wird leicht ersichtlich werden, dass beide mit der Urmelodie wohl fast nichts Gemeinsames haben können. Höchstens wäre zu vermuthen, dass die ägyptischen Juden noch den Urgesängen zunächstkommende Weisen besitzen könnten, da sie etwa 200 v. Chr. in grösserer Zahl ausgewandert, in Heliopolis sich einen Tempel nach dem Muster des Salomonischen gebaut hatten, in dem sie gewiss auch die alten religiösen Melodien in treuester Form in Anwendung zu bringen und zu erhalten sich bestrebt hatten. Diesem Kreise entwuchsen auch die einzigen letzten hebräischen Schriftsteller, welche noch beinahe aus den letzten Zeiten des staatlichen Bestandes des Reiches der H. einige Kunde übermitteln, Josephus und Philo. Es folge hier die Uebersetzung einer solchen Auslassung aus Philo's *Περὶ βίου θεωρητικοῦ*, ed. Frankof. p. 901 sq., da sie von Einigen als Beleg für den innern Zusammenhang der letzten Tempelmusik in Jerusalem und den ersten christlichen Gesängen, vielleicht von denen, die Ambrosius von Mailand zu fixiren suchte, angesehen werden. Derselbe sagt dort von dem Gesange der Therapeuten zu seiner Zeit, 50 n. Chr.: »Sodann (nach gehaltenem religiösen Vortrage) stehet Einer auf und singt einen, an Gott gerichteten Lobgesang; entweder einen, den er selbst neu verfertigt, oder einen alten, von den früheren Dichtern; denn Maasse und Weisen hinterliessen jene Dichter in dreifüssigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern, bei Trankopfern und vor dem Altar und, in veränderter Versart, von Chören vorzutragen, sämmtlich in abwechselnden, wohlgemessenen Strophen. Nach diesem thun auch Andere desgleichen nach der Ordnung, in einer gehörigen Reihenfolge, indem alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, ausser am Ende beim Schlussgebete, wo sämmtliche Männer und Frauen ihre Stimmen erheben.« Hierauf wird nun ein einfaches und frommes Mahl gehalten. »Sodann stehen Alle zusammen auf und es bilden sich zuerst in der Mitte des Speisezimmers zwei Chöre, einer von Männern, der andere von Frauen. In jedem wird das geachtetste und des Gesanges kundigste Mitglied zum Führer und Vorsänger erwählt. Darauf singen sie auf Gott verfertigte Hymnen in vielen Versmaassen und Weisen, bald mit ganzem Chore, bald in harmonischen Wechselgesängen. Und wenn nun jeder der beiden Chöre allein und für sich seine freudigen Empfindungen ausgesprochen hat, so vermischen sie sich, zusammen einen einzigen Chor bildend, als Nachahmung jenes, am rothen Meere versammelten, wo sowohl Frauen als Männer, von gemeinsamer Begeisterung ergriffen, einen einzigen Chor bildeten und Gott, ihrem Retter, Dankhymnen sangen, indem Moses den Gesang der Männer, den der Frauen Mirjam leitete. Diesem vorzüglich nachahmend, bildet der männliche und weibliche Chor der Therapeuten, indem in herüber und hinüber tönenden Weisen, sich zu dem rauhen Ton der Männer, der feine der Frauen mischt, eine harmonische und den Regeln der Kunst wirklich entsprechende Symphonie.«

Somit hätten wir nun durch Mittheilung der die Musik betreffenden Begebenheiten und Verordnungen bei den H.n die Materialien zu einem Urtheile über die Musik gegeben, welchen wir nur noch in Kürze einige Betrachtungen über die **Instrumente** derselben zufügen wollen, da die genaueren Angaben über dieselben in den Specialartikeln gegeben werden. Von den H.n scheinen keine Tonwerkzeuge erfunden zu sein. Wenn auch von David dasselbe in dem dritten Verse des im hebräischen Urtexte zwar nicht vorhandenen, aber in der syrischen, arabischen, äthiopischen und griechischen Uebersetzung sich findenden 151. Psalme: »Als ich die Schafe meines Vaters hütete, machte ich mir mit meinen Händen Pfeifen und mit meinen Fingern fertigte ich mir Zithern«, behauptet wird, so ist doch klar, dass der Sänger hiermit wahrscheinlich nur seine frühe Handgeschicklichkeit und die Verwerthung derselben zu Gunsten seines musikalischen Talentes hat documentiren wollen. Die täglichen Vorkommnisse bei Kindern auf dem Lande und bei den Viehhütern in Gebirgsgegenden: erstere schnitzen sich im Frühling aus jungen Weidenzweigen Pfeifen und letztere aus Rinde die sogenannten Alpenhörner (s. d.), geben gleich zu erachtende Erlebnisse an die Hand. Auch die Stelle Amos 6, 5, deren wortgetreue Uebersetzung vorher gegeben ist, lässt mehr auf ein Wissen vom Hörensagen schliessen, dem man in sofern nachgestrebt zu haben glaubte, als man kleine Veränderungen an wenig bekannten Tonwerkzeugen vornahm und dieselben als im Ganzen neuerfunden ausgab. Es würde nur die Frage zu beantworten sein: woher hatten denn die H. die grosse Zahl von Tonwerkzeugen, welche man in der Bibel aufgeführt findet? Gewiss hatten die kleinen zwischen den drei grossen Culturreichen Assyrien, Phönizien und Aegypten gelegenen Staaten je nach ihrem Bedürfniss, ihrer Lage und ihrem Verkehr aus diesen sich Tonwerkzeuge angeeignet und die H. es wie diese gemacht, oder, was wahrscheinlicher, dicht vor ihrer Blüthezeit unter Salomo erst solche ihrem Kunstgeschmacke entsprechenden in veränderter Form aus den Kleinstaaten bezogen. Letzteres ist eben um des Kunstsinnes und des steten Verkehrs David's, des gefürchteten Nachbars, halber das Wahrscheinlichere, dem sich vielleicht Mancher durch Zusendung eines prächtigen Instrumentes angenehm zu machen suchte. Die kurzen Wanderungen der Tonwerkzeuge lassen sich heute selbst ahnungsweise nicht mehr erforschen, wenigstens nach bisherigem Wissen; vielleicht breitet die vergleichende Sprachforschung darüber noch einst Helle aus. Uns fällt somit nur die Aufgabe zu, die möglichen Beziehungen dieser Tonwerkzeuge zu denen der nahe gelegenen grösseren Culturkreise zu ergründen.

Nehmen wir an, wie die vorangegangenen geschichtlichen Mittheilungen fast darthun, dass die Semiten zur Zeit der Trennung Abram's von ihnen schon die Musik nur in der Weise trieben, dass sie die Früchte einer festen Theorie derselben volklich zu pflegen vermochten, das Wissen der Theorie aber nur Wenigen zu eigen war. Was konnte von alledem der einzelne Nomadenfürst Abram für seine Nachkommen mit in die Fremde nehmen, als höchstens wenige Tonwerkzeuge, deren Behandlung Knechtshände in Mussestunden übernahmen und deren Ausbesserung oder Nachbildung nur in naturalistischer Weise stattfinden konnte, da, wie die Forschung ergeben hat, die Bildung der H. nicht auf Grund der ursemitischen Cultur fortbaute, sondern sich erst wieder kindlich mit dem Volkwerden entfaltete. Finden wir doch in R. Hassencang's »Ueber die Steinzeit bei den Aegyptern, Semiten und Indogermanen« nachgewiesen, dass zur Zeit der Richter, 1090 v. Chr., im Lande Canaan kein Schmied wohnte, um wie viel weniger wird dort ein Instrumentenfertiger zu finden gewesen sein! Und dennoch ist anzunehmen, dass von den in der Blüthezeit cultivirten Saiteninstrumenten der H. wenigstens eins seit sehr langer Zeit gepflegt worden ist. Die Harfe, Kinnor (s. d.), und zwar die tragbare assyrische, kann sie auf ihren Wanderzügen von der Urheimath an begleitet haben und selbst durch die in Aegypten vielfach anders gestaltete in ihrer Form zwar beeinflusst, doch nicht gänzlich verdrängt sein. Ebenso die Pflock-

flöte und Panspfeife (s. Machol und Ugab), da weniger Kunst zur Fertigung dieser Blasinstrumente erforderlich, denen sich bald die Handpauke, Adufe (s. d.), beigesellte. Erst mit dem Volkwerden der H. finden sich durch Moses die Blechblasinstrumente Schatzotzeroth (s. d.) und Schofar (s. d.) eingeführt, von denen wahrscheinlich, dass sie von Aegyptern gefertigt wurden; gewiss ist wenigstens, wie aufgefundene hebräische Münzen mit deren Abbildung darthun, dass dieselben nach ägyptischen Instrumenten gebaut worden sind. Diese angeführten Tonwerkzeuge, und keine andern, findet man in den fünf Büchern Mose aufgezeichnet. Erst später in den nächstfolgenden Büchern der Bibel findet man noch: den Nebel (s. d.), die Ghithith (s. d.), den Tseltselim (s. d.), den Asor (s. d.), den Jobel (s. d.), den Halil (s. d.), den Keren (s. d.), den Schalischin u. A. angeführt, denen sich im Buche Daniel noch die Maschrokitha (s. d.), Kitharos (s. d.), Sabeka (s. d.) und Psanterin (s. d.) zugesellen.

In der Entwickelung der hebräischen Musik sehen wir ferner, dass noch zu David's Zeiten die edleren Tonwerkzeuge, die Saiteninstrumente, höchstens mit schwachtönenden Schlaginstrumenten, Handpauken, in Gemeinschaft in der religiösen Musik bevorzugt, getrennt von den Blechblasinstrumenten und Metallschlagwerkzeugen, die vielleicht, hauptsächlich Dirigirinstrumente, noch gar nicht in Gebrauch kamen, gebraucht wurden, während Salomo alle Arten Tonwerkzeuge, ihrem Charakter entsprechend, bei hohen Cultusfesten in möglichst grossen Massen verwerthen liess. Die einzige Abbildung des grösseren, Schofar oder Keren (s. d.) zu nennenden hebräischen Metallblasinstruments, gewöhnlich durch Posaune übersetzt, findet sich im Relief des Triumphbogens des Titus zu Rom. Dieselbe hat ein ungebogenes Rohr, ist dem Schallloch nahe wenig konisch erweitert und mit einer Stürze versehen. Dies Instrument ist in seiner Form dem Metallblasinstrument auf assyrischen Bildwerken ähnlich, nur bedeutend grösser und ruht auf einem eigens dazu gebauten Gestelle. Dies lässt annehmen, dass nach der babylonischen Gefangenschaft die assyrische Form dieses Tonwerkzeugs bevorzugt worden ist, und nach dem Princip der H., das Ausserordentlichste zu Ehren ihres Gottes zu verwenden, in der grössten Ausdehnung angefertigt wurde, so dass es nothwendig wurde, dauernd dem Instrumente ein festes Lager zu geben. Eben die Grösse dieses Instruments, in der es sich in seiner Zeit gewiss von allen bei andern Völkern vorhandenen gleicher Art unterschied, veranlasste wohl nur Titus, es bei seinem Triumpheinzuge in Rom seinen Mitbürgern als schätzbare Trophäe vorzuführen.

Betrachten wir nun die Gattungen der Tonwerkzeuge der H. im Vergleiche zu den unsrigen, so finden wir unter den Saiteninstrumenten sich zwei besonders durch Lage des Resonanzbodens zu den Saiten kenntlich machende: die Harfen, solche, wo der Sangboden neben, und die Zithern und Kitharen, solche, wo derselbe unter den Saiten befindlich war; letztere noch mit einem Griffbrett. Der Ton wurde denselben einerseits durch Reissen, andererseits durch Schlagen der Saiten entlockt. Ueber das Vorhandensein eines Bogeninstruments bei den H.n hat man lange gestritten, doch neigen sich die Meinungen der Neuzeit dahin, dass die Annahme eines solchen auf einer falschen Uebersetzung des Wortes Minnim (s. d.) beruhe, was überhaupt nur »Saiten« bedeute, also in Bezug auf Tonwerkzeuge als Gattungsname, wie unsere Bezeichnung »Saiteninstrumente«, aufzufassen sei. Von Blasinstrumenten waren bei den H.n die bei uns gepflegten Gattungen, Metall- und Holzblasinstrumente, stark in Gebrauch. Erstere wurden nach 2. Chroniker 5, 13 in der Blüthezeit der hebräischen Musik selbst melodieführend in Anwendung gebracht. Mehr als jene aber dienten zu jener Zeit die Holzblasinstrumente, die Flöten, zur Leitung der Gesänge, besonders im offenen Raume ausserhalb des Tempels. Die Arten dieser Gattung unterschieden sich besonders durch die Anblasungsart derselben. Man hatte Flöten, ähnlich den unsrigen ohne Tonlöcher, in den Händen niederer Musiker befindlich (s. Maschrokitha oder

Pansflöte), gerade und wahrscheinlich auch Querflöten, Halil, Machol etc., welche wie unsere Oboen mittelst Blätter intonirt wurden, und die Doppelflöte, Nebek (s. d.) oder Nechiloth (s. d.) benannt, doch keine unseren Clarinetten ähnliche. Dafür aber waren die von uns verworfenen Pflockflöten (s. d.) in mehrerlei Gestalt in höchster Blüthe. Auch der jetzt im Abendlande noch öfter von untergeordneten Musikern gehörte Dudelsack, Syphonia (s. d.), war schon den H.n bekannt. Schliesslich mag hier noch die Magrepha (s. d.) erwähnt werden, die im Tempel gestanden haben und eine Art Orgelwerk gewesen sein soll. Mehr darüber findet man im entsprechenden Artikel.

Schlaginstrumente finden wir bei den H.n ebenfalls in zwei Gattungen vertreten, diejenigen, wo ein Membran, und die, wo Metall die tönenden Körper bilden. Von ersterer Gattung hatten sie nur eine Art, die Adufe, welche in Mose's Zeiten, der ägyptischen gleich, eine viereckige Gestalt hatte und erst später durch assyrischen Einfluss die bekannte runde Form erhielt. Die andere Gattung bildeten die Tseltselim und Metsiloth (grosse und kleine Metallbecken), Schalischim (die ägyptische Systre, s. d.) und Menanaïm (ein mit Schellen und Glocken wahrscheinlich behangenes Gestell) genannten Instrumente, deren Eigenton bei einigen sogar mehr in Betracht gezogen worden zu sein scheint, als bei uns der von ähnlichen Tonwerkzeugen, z. B. der Becken. Ueber die Zahl der bei einem Tempelfeste in der Blüthezeit der H. thätigen Instrumente lässt sich Henr. Horchius in seiner *Diss. de igne sacro* (in *Ugolini thes.* Vol. XXXII. p. 118 ff.) nach *Thalm. in tract. Erachin* und andern jüdischen Schriftstellern folgendermaassen aus: Die Zahl der Nebel darf nicht geringer denn zwei und nicht grösser denn sechs sein; der Flöten durften nicht weniger denn zwei und nicht mehr denn zwölf geblasen werden; der Trompeten nicht unter zwei, sonst so viel man wollte; der Zithern nicht unter neun, sonst auch so viel man wollte. Die Zahl der Cymbeln, Metallschlaginstrumente, war auf ein einziges beschränkt, wie früher bemerkt, als Dirigirwerkzeug. Ueber die Aufstellung der Instrumentisten und sonstigen Musiker im Tempel, die Aufbewahrung der Tonwerkzeuge ebenda etc. findet man in v. Til's »Dicht-, Sing- und Spielkunst der alten H.« sehr Ausführliches nebst einer dazu gehörigen Abbildung, und sei dies Werk zum Nachlesen empfohlen, da diesbezüglich bis heute noch dieselben Anschauungen herrschend sind.

Die von mittelalterlichen Schriftstellern gepflegte symbolische Auffassung der Töne bei den H.n, die man diesen, weil solche bei den alten Aegyptern, Chaldäern und Chinesen vorhanden, auch zuzuschreiben sich berechtigt hielt, zu berichten, dürfte hier in engem Rahmen als unwesentlich in Bezug auf die Kunst bei den H.n zu betrachten sein. Verwiesen sei deshalb nur auf die Werke »*in apoc. cap. de Magia naturali et Cabala*« von Picus de Mirandola und »*de Musica Hebraeor. in Comm. in Genes.*« von Mar. Mersenne, sowie auf v. Thymus' »Symbolik des Alterthums«. Ein anderes musikalisches Argument der Bibel: die Ueberschriften der Psalme, jener hebräischen Tempelhymnen der Blüthezeit, erscheint jedoch geboten, in Kürze besprochen zu werden. Wir finden in diesen die uns bekannten Instrumentnamen, sowie andere, welche theilweise wenigstens als solche betrachtet werden, wie Nechiloth (Ps. 5), Gitthit (Ps. 8), Schoschanim (Ps. 45), Alamoth (Ps. 46), Machalat (Ps. 53) u. A. Diese wahrscheinlichen Instrumentnamen sind vielleicht Varianten von bei den nächsten Umwohnern der Israeliten geschaffenen, in Canaan eingeführten Tonwerkzeugen, die in ihrem Tonreiche sich von den allgemeiner gekannten durch einen beschränkteren Umfang oder durch eine wenigerstufige Scala unterschieden. Auch vielleicht persönliche Erfindungen, die nach dem Verbesserer benannt wurden (s. Ps. 39 Jedithun), waren darunter. Diese Ueberschriften hatten wahrscheinlich den Zweck, das Tonwerkzeug zu bezeichnen, was am geeignetsten zur Melodieführung beim Absingen dieses Psalmes wäre, indem es gerade den Ambitus (s. d.) und die Tonfolge besässe, welche hier nothwendig. In anderer Weise sind Ueberschriften, wie:

Jonat Elem Rechokim (Ps. 56), »von der stummen Taube unter den Fremden«, oder *Mutlaben* (Ps. 9), von Michaelis in seiner Uebersetzung der Psalme S. 10 durch »von der schönen Jugend« wiedergegeben, aufzufassen. Wie noch heute oft bei Gesängen oder Festliedern über denselben die Anfangsstrophe eines Liedes, selbst eines Tanzes etc. steht, dessen Melodie allgemeiner bekannt ist, so nimmt man an, verrathe auch eine derartige Ueberschrift, dass die nachfolgende Hymne nach der Melodie einer unter jener Bezeichnung bekannten zu singen wäre.

Noch sind zwei sehr häufig in den Psalmen vorkommende Ausdrücke hier zu erwähnen, indem sie eine gewisse Beziehung zur Musik haben müssen, obgleich diese bisher nur theilweise allgemeiner in gleicher Art angenommen wird. Den ersteren: *Sela* (s. d.), von den neueren Juden durch »Lob« übersetzt, finden Viele sich gedrungen, als Wort ohne irgend welchen Eigenbegriff aufzufassen. Wie *Euouae* (s. d.) der Vocalextrakt aus *seculorum amen*, so nehmen diese an, sei *S-l-h* der consonantische Extrakt einer uns unbekannten hebräischen Phrase, dem man später eine vocale Einlage verlieh. Ueber die Zeit des Ursprungs dieses Wortes, wie über dessen Einführung in die Psalmen, welche Einführung jedoch erst lange nach deren Dichtung mit Gewissheit anzunehmen, ist nichts bekannt. Ausser dieser Bedeutungsannahme herrschen noch viele sehr verschiedene Lesarten über die dem Worte zugetheilte Bedeutung in den Psalmen. Einige behaupten, dass man dies Wort für ein solches betrachten müsse, das den Sänger auf eine gewisse Veränderung aufmerksam machen solle; andere sehen es für ein blosses Füllwort zur musikalischen Verwerthung, wie etwa die Italiener ihr *si*, an; oder für eine Pause, für eine Aufforderung zu höherer Andacht, für Anzeigung einer Wiederholung, für Andeutung einer Tonwandlung u. dgl. m. Keine dieser Ansichten hat bis heute sich einer allgemeineren Anerkennung zu erfreuen. Der zweite Ausdruck: *Lamnatzeach* (s. d.), über den Einige, wie z. B. Calmet, ganze Dissertationen schrieben, ist in neuerer Zeit allgemeiner in einer Art aufgefasst. Derselbe steht im Urtext fast über allen Psalmen. In den deutschen Uebersetzungen ist derselbe meist durch »zum Vorsingen« oder »zu spielen« wiedergegeben. In der That aber muss man dies Wort dem Stammwort »*Mnatzeach*«, »überwinden«, entsprechend durch »dem Ueberwinder« oder dem »Virtuosen« übersetzen, wonach dann z. B. die Ueberschrift des 61. Psalmes heissen müsste: Ein Psalm David's vom ersten Virtuosen auf der Neginoth darzustellen. Dies soll wohl heissen, dass dieser Psalm in vollendetster Art auszuführen dem Vorsteher der die Neginoth führenden Ordnung als Pflicht obläge.

Hieran anschliessend, seien nun die verschiedenen Wege angedeutet, die man betreten hat, um dem **Geiste der hebräischen Musik** und deren innerer Beschaffenheit näher zu treten. Ueber die Grundelemente der Musik der H., deren Fundamentalton und deren Tonleiter ist bisher fast gar nichts Bestimmtes bekannt. Man kann mit Gewissheit nur voraussetzen, dass die H. das Tonreich, soweit es die Männer- und Frauenstimme besitzt, in Anwendung brachten, obgleich spätere Cabalisten die Kenntniss des Tonreichs bis zur äusserst denkbaren Grenze ihren Musikgelehrten zuschreiben. Als tiefsten Klang dieses Tonreiches wird der unserem *F* entsprechende, nach Erwägung vielfacher Andeutungen hierüber aus der antiken Musik überhaupt, angenommen, der bei einigen Culturvölkern, den Griechen z. B., durch den Anfangsbuchstaben des Alphabets bezeichnet wurde. Die höhere Octave dieses Klanges wurde in jener Zeit stets als Stimmton betrachtet, wie heute unser *a'*, indem man denselben als Mittelklang des Tonreichs — der Männerstimme — annahm, und derselbe verlor selbst bei der Erweiterung des Tonreichs lange diese Nutzanwendung nicht. Spätere Aufzeichnungen hebräischer Schriftsteller schrieben, wie gesagt, ihrem Volke die speculativsten Calcüle über die Anschauungen des Tonreichs wie des Stimmtons zu. So sagt Jezirah: »In diesen Regionen der undulirten Bewegungen giebt es für Ohr und Mund keine Töne mehr; nur

der Gedanke vermag es, Töne solcher Lage sich vorzustellen etc.« Für die Auffindung des Mitteltons des Tonreichs findet man in demselben Buche angegeben, dass derselbe durch den Gegenklang zweier sich kreuzenden Tonreihen — deren imaginäre Zeugertöne den Regionen einer jenseits des Bereiches der Klangerscheinungen liegenden Tiefe und einer über die Grenze der wirklichen Klangphänomene hinausreichenden Höhe — erhalten werde, und das Zeichen T $\bar{T}$ $\overset{\circledcirc}{T}$ denselben versinnbildlicht habe. In wie weit diese und ähnliche Berichte späterer hebräischer Schriftsteller aus der Tradition geschöpft oder Speculationen phantastischer Zeitgenossen, als schon in grauer Vorzeit vorhandene Theoreme annehmend, waren, ist bis heute nicht mit Gewissheit festzustellen. Gewiss ist, dass das Tonreich der H. die Klänge der Männer- und Frauenstimme in sich schloss; dass sie ferner dies in Octaven theilten und jede Octave wahrscheinlich höchstens sieben oder wenigstens fünf Stufen zeigte, deren Intervallverhältniss möglicherweise verschieden war.

Ob nun diese Elemente der Musik der H. in längerer Andauer (choralartig), so dass sie auch getrennt vom Worte gegeben werden konnten und dann nicht allein Tonfreuden bereiteten, sondern auch an die sonst damit verbundenen Worte erinnerten und den Hörer in die Gemüthsfreuden, welche die Vereinigung beider bereiteten, versetzte, Verwerthung fanden, oder ob sie nur in kürzerer Weise, wie die Worte mit Tönen in einer Declamation, ihrer Höhe und Tiefe nach unterscheidbar gebraucht wurden; — und ob ferner die Tongaben in einem strengen wiederkehrenden Rhythmus, wie wir ihn in der Neuzeit nur kennen (Folge der Zusammenklänge), oder einen complicirteren, wie wir ihn in der indischen Musik (s. d.) ausgebildet finden, oder gar nur in einer Art Zeitfolge, welche eine gewisse geforderte Ordnung verrieth — man könnte dies freien Rhythmus nennen —, würde zunächst zu erwägen sein. Wo uns feste Monumente der Art aus grauer Vorzeit blieben, s. chinesische Musik, berichten sie, dass beide Arten der Tonverbindungen mit Worten in der Kunst im Gebrauch waren. Weshalb sollten die H., wie Forkel in seiner Geschichte der Musik sich zu beweisen bemüht, nur eine Art gepflegt haben?

Indem man nun die Verbindung der Töne mit den Worten, welche bei den H.n, wie wir bestimmt wissen, bei vielen noch in der Bibel erhaltenen Dichtungen stattfand, zu ergründen suchte, wandte man den sogenannten Accenten der H. seine besondere Aufmerksamkeit zu, da diese der Sage nach mit der zu den Worten gehörigen Musik in engster Beziehung stehen sollten. Diese Accente sind kleine Häkchen und Striche, welche theilweise über, theilweise unter die Schriftzeichen gesetzt wurden. Kircher giebt in seiner *Musurgia universalis* T. I. cap. II. §. VI. eine Darstellung derselben, wo er sie die moderne Tonnotation der H. nennt, und bald darnach findet man die Tongänge daselbst aufgezeichnet, welche in seiner Zeit von deutschen und italienischen Juden vorgeblich nach diesen Accenten gesungen wurden. Andererseits (vgl. Villoteau *»de l'état actuel de l'art musical en Egypte«*, *2me partie*, *chap. V*, *art. II*) schreibt man den Accenten in neuester Zeit selbst ein hohes Alter zu. Man bewahrt in der Altstadt von Kairo in Aegypten in der Synagoge Ben Esra sofer, der des Sohnes Esra's des Schreibers, eine gerollte Bibel, die im alten Hebräisch ohne Vocale geschrieben ist, welche von den Juden als eigenhändig von dem Propheten Esra geschrieben betrachtet wird und Gegenstand hoher Verehrung ist. Tag und Nacht brennt vor dem dieselbe wahrenden Schranke eine Lampe, und Kranke wallfahrten, Heilung von einem Gebete vor dem Schranke oder dem Anblick dieser Bibel hoffend, aus weiter Ferne herzu. Diese Bibel hat in allen Büchern die sogenannten tonischen Accente, d. h. diejenigen, welche man als Gesangsnoten der H. betrachtet.

Wie man bei allen orientalischen Völkern der Neuzeit nur Tonphrasen, keine Tonzeichen findet, so nimmt man an, dass auch die Accente seit frühester Zeit bestimmte Tonfolgen forderten. Nach der Zerstörung Jerusalems und

der Zerstreuung der H. zeigt sich der musikalische Gebrauch der tonischen Accente in allen Synagogen heimisch, doch die ursprüngliche Tondarstellung derselben hat, besonders in Europa, erhebliche Wandlungen erlebt. Dieselben Zeichen finden eine durchaus verschiedene Art der Ausführung bei den H.n der verschiedenen Grossstaaten. Alle, die deutschen, die portugiesischen, die polnischen, die spanischen, die italienischen, wie die englischen Juden, haben fast eine durchaus verschiedene Sangweise für ein und denselben Accent. Alle jedoch behaupten, wie wenigstens F. J. Fétis schreibt, dass die reinste und wenigst veränderte Sangweise für die Accente sich bei den orientalischen Juden, besonders denen in Aegypten, erhalten habe. Hierfür soll besonders sprechen, dass die beiden in Aegypten bestehenden jüdischen Sekten, die Rabbanaym und Karaym, welche in allen Lehren und Gebräuchen durchaus von einander unterschieden sind, dieselben Gesänge für die gleichen tonischen Zeichen haben. Die Auslassung Fétis' in seiner *Histoire générale de la Musique* Tom. I. p. 444: »*En premier lieu, cette tradition est plus conforme au goût du chant oriental que celle des Israélites européens, parce qu'elle n'a pas subi l'influence d'une musique etrangère*«, über die Reinheit der Tradition, fordert aber zu der Erwägung heraus: ob der jetzt in Aegypten herrschende arabische oder türkisch-arabische Musikgeist den Gesang der H. daselbst nicht auch beeinflusst haben sollte? Ferner würde wohl noch zu bedenken sein, ob nicht etwa diese Tonphrasenzeichen mehr den Sologesang bestimmend gesetzt worden sind, während die chorisch auszuführenden Gesangweisen durch andere Bedingungen bestimmt oder einzig der Tradition anheimgestellt wurden.

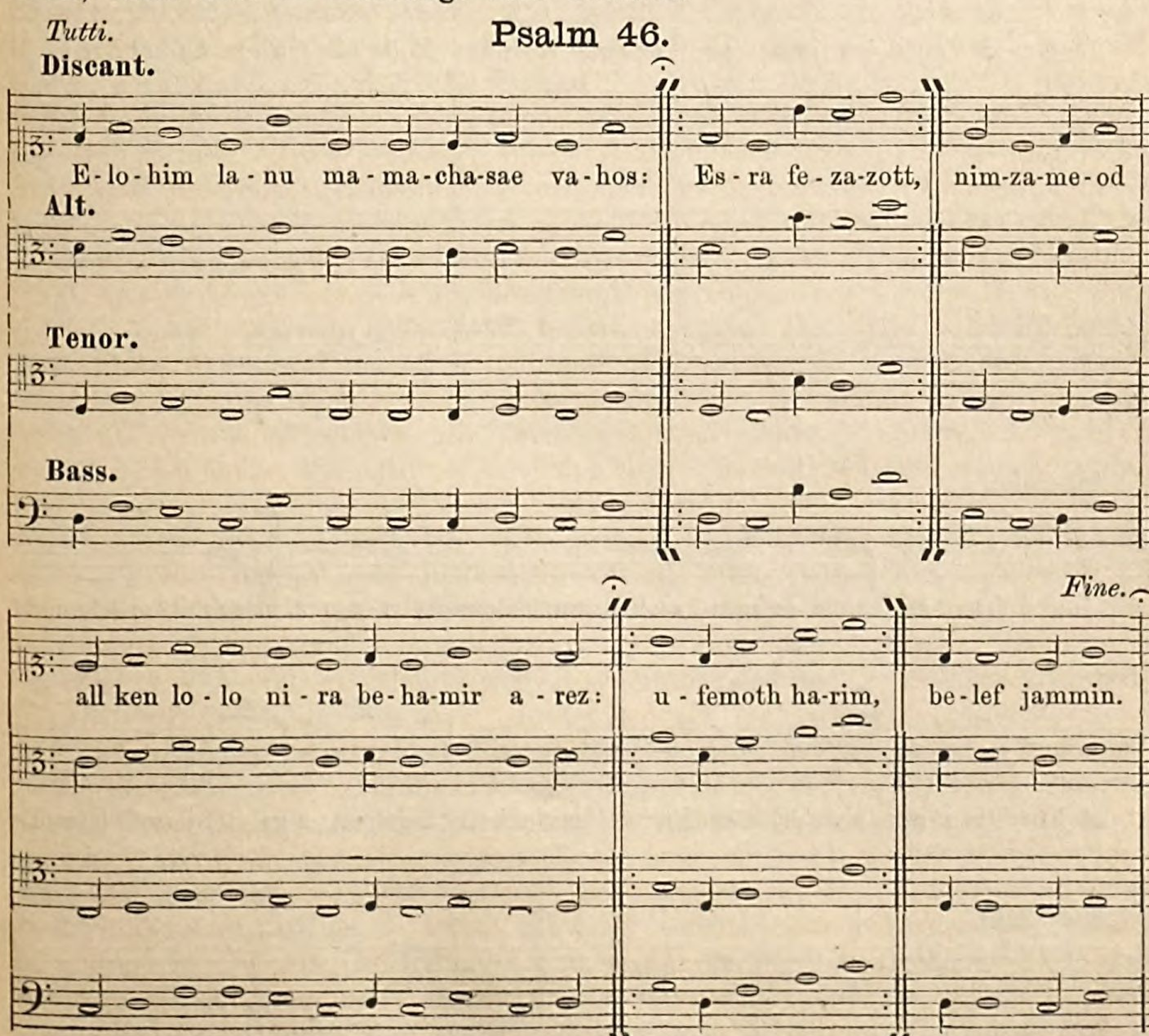
Was nun die hier in Betracht zu ziehenden Accente selbst anbetrifft, so ist deren Zahl nach Uebereinstimmung mehrerer Musikgelehrter und Philologen auf 25 zu beschränken: *Pachta*, *Munahh*, *Zarka*, *Segoal*, *Schalscheleth*, *Thalsha*, *Dargha*, *Thebhir*, *Azla*, *Gheresch*, *Schene Gherischaim*, *Merka*, *Jethib*, *Kadma*, *Thelisha ghedola*, *Karne pharah*, *Phazer u Phazer Katon*, *Zakef-Katon*, *Zakef-ghadol*, *Rabia*, *Athnahh*, *Soph pasuk*, *Legormi*, *Jerach ben iomo* und *Maphach* genannt, deren Zeichen und Sangweisen in den besondern Artikeln gegeben wird. Die Sangweisen derselben wurden, wie dort zu ersehen, von Verschiedenen: Kircher, Bartolocci und Pater Guarin, in sich unterscheidender Art gegeben, denen sich in neuerer Zeit M. Naumbourg, erster Amtsverwalter der Pariser Synagoge, beigesellte. Auch des Letzteren Aufzeichnungen der durch die Accente angedeuteten Sangweisen stimmen nicht mit denen der früher Erwähnten überein. Noch ist über diese Tonphrasen zu bemerken, dass dieselben in ihren Tonverhältnissen, doch nicht in der Tonhöhe, wie sie geschrieben sind, zur Ausführung gelangen müssen. Ueber die Tonhöhe bestimmt, nach allgemeiner Annahme, die jedesmalige Tonart des Tonstückes. Ein Zeichen, wodurch die H. diese anzeigten, ist bisher jedoch nicht bekannt geworden. Vielleicht ist dies durch die uns noch eben oft unverständlichen Ueberschriften der Psalme angedeutet, indem die Einzeltöne der Octave, falls ein Blasinstrument oder ein anderes Tonwerkzeug darin genannt ist, durch die diesem eigenen Töne bedingt wurde. Als Endresultat obiger Ergehungen über die gebräuchlichen Entzifferungen der Accente möchte somit zu betrachten sein: dass beide Gattungen von Lesarten der Sangweisen, die orientale wie occidentale, von der ursprünglichen der H. abweichen müssen, indem noch in ersterer die landesüblich herrschende Tongattung: *Moll* (s. d.), in letzterer die im Abendlande vorherrschende: *Dur* (s. d.) überwiegend ist. Ferner ist zu bemerken, dass es sehr schwer oder gar nicht möglich sein muss, einen zusammenhängenden Gesang nach den Accenten allein darzustellen, da uns bisher kein einziger bekannt, der nur auf diese fussend niedergeschrieben wurde. Deshalb haben wohl im Laufe der Zeit Mehrere versucht, auf anderem Wege den alten Gesang der H. zu entdecken. Der Erste, der in dieser Weise beachtenswerthe Versuche anstellte und uns Proben seiner Forschung überantwortete, war ein Prediger zu Waiblingen,

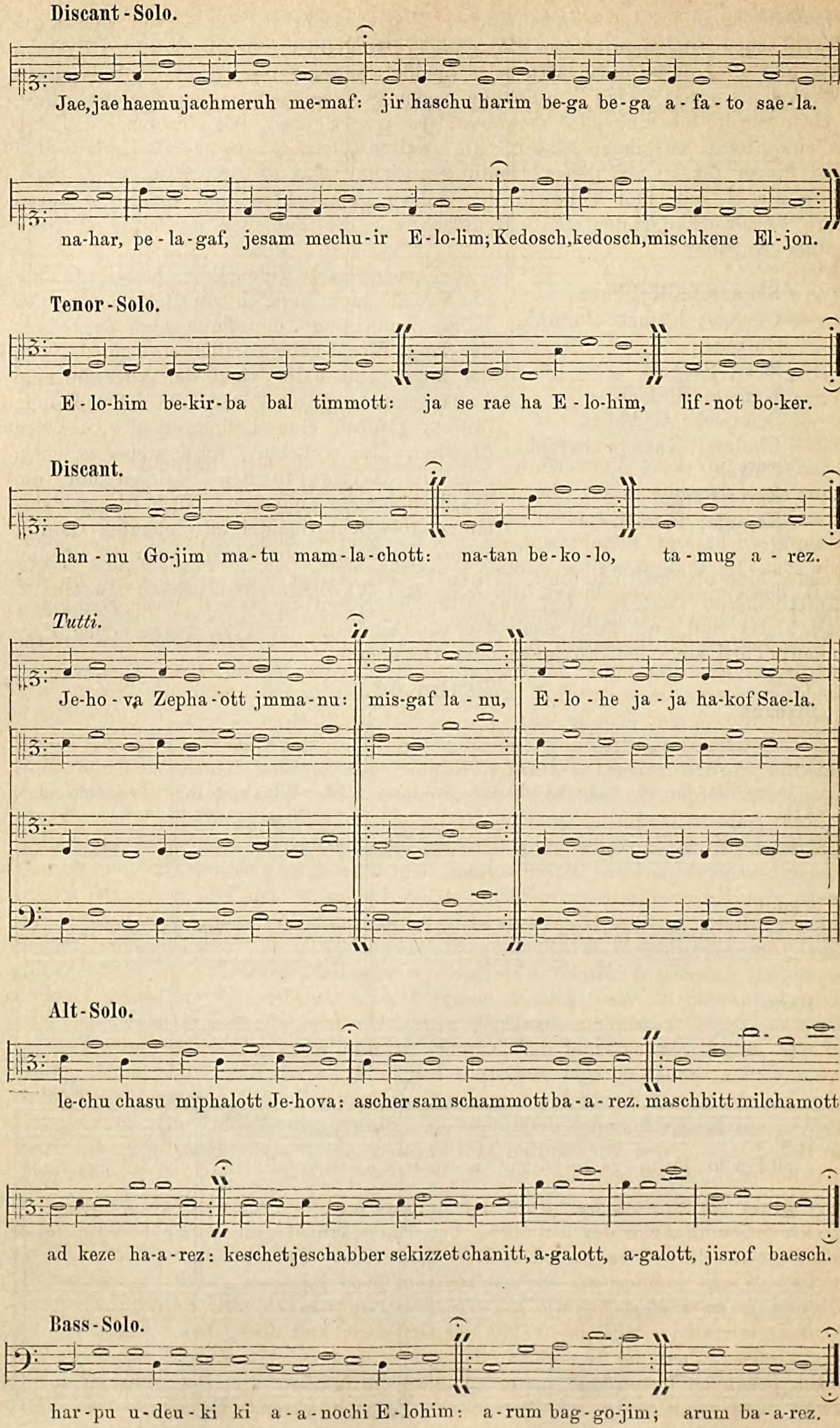
Namens Speidel. In seinem Werke: »Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Sing-Kunst etc.« (Stuttgart, 1740), giebt er ein ausgebildetes System, das hier in Kürze angedeutet sei. Speidel beweist im ersten Capitel seines Werkchens, dass durch Einführung redender Personen in den Psalmen angegeben werde, ob eine oder mehrere Personen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) solche Stellen zu singen hätten. Im zweiten Capitel führt er alle Psalmstellen auf, die er für Belege dieser Deutung ansieht. Das dritte Capitel weist nach, dass die H. nur fünf Töne in der Octave gebrauchten und dieselben durch ihre Vocalzeichen andeuteten. Demnach war die Tonleiter der alten H. nach seiner Angabe:

u — Schureck; Kybbutz.
o — Cholem; Kametz-chatuph.
i — Chirek.
e — Zeri; Saegol.
a — Kametz; Patach.
u — Schureck; Kybbutz.
o — Cholem; Kametz-chatuph.
i — Chirek.
e — Zeri; Saegol.
a — Kametz; Patach.

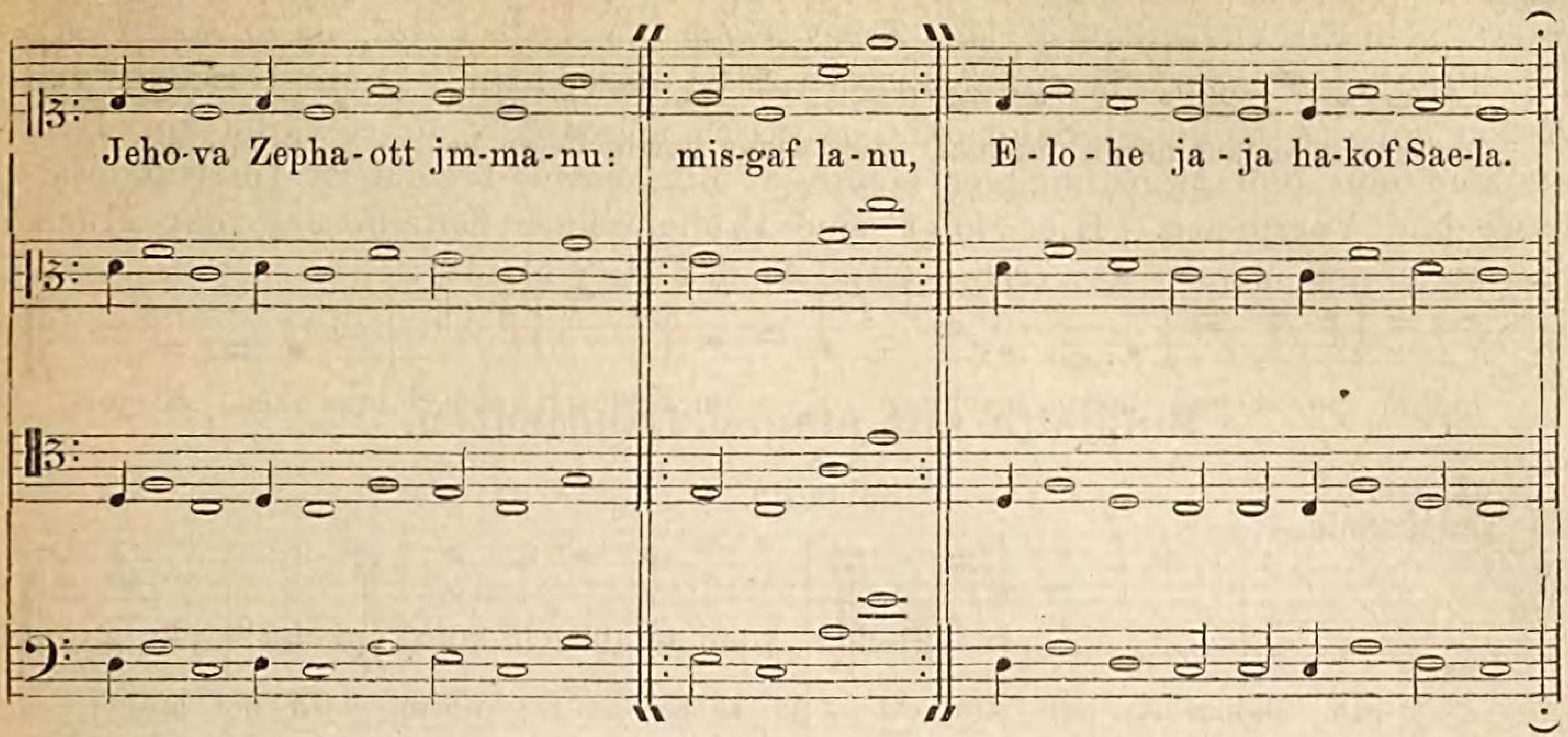
Ferner suchte Speidel zu beweisen, dass die Vocale auch zugleich zur Bezeichnung der Kürze und Länge der Töne gedient haben; der lange Vocal habe nämlich eine ganze Note, der kurze eine halbe, und der kürzeste eine Viertelsnote gegolten. Der Takt ist nach dem fünften Capitel eine Erfindung der neueren Musiker. Im sechsten Capitel weist er nach, dass die Accente in den Psalmen nur die Wiederholungen andeuten. Nach diesen Principien übergiebt Speidel im siebenten Capitel seines Werkchens die Musik zum 46. Psalm, welche hier abschriftlich folgt. Diese Probe bewegt sich wirklich nur in der fünfstimmigen Tonleiter, hat nur dreierlei Noten in Betreff ihrer Zeitdauer, und bietet Soli und Tutti nach den verschiedenen im Text angegebenen Personen; Tutti stets im Einklange oder Octaven:

Psalm 46.




Discant-Solo.
Jae, jae haemujachmeruh me-maf: jir haschu harim be-ga be-ga a - fa - to sae - la.
na-har, pe - la - gaf, jesam mechu - ir E - lo-lim; Kedosch, kedosch, mischkene El - jon.
Tenor-Solo.
E - lo-him be-kir - ba bal timmott: ja se rae ha E - lo-him, lif - not bo-ker.
Discant.
han - nu Go-jim ma - tu mam - la - chott: na-tan be - ko - lo, ta - mug a - rez.
Tutti.
Je-ho - va Zepha - ott jmma - nu: mis-gaf la - nu, E - lo - he ja - ja ha-kof Sae-la.
Alt-Solo.
le-chu chasu miphalott Je-hova: ascher sam schammott ba - a - rez. maschbitt milchamott
ad keze ha-a - rez: keschet jeschabber sekizzet chanitt, a-galott, a-galott, jisrof baesch.
Bass-Solo.
har - pu u - deu - ki ki a - a - nochi E - lohim: a - rum bag - go-jim; arum ba - a-rez.

Tutti.



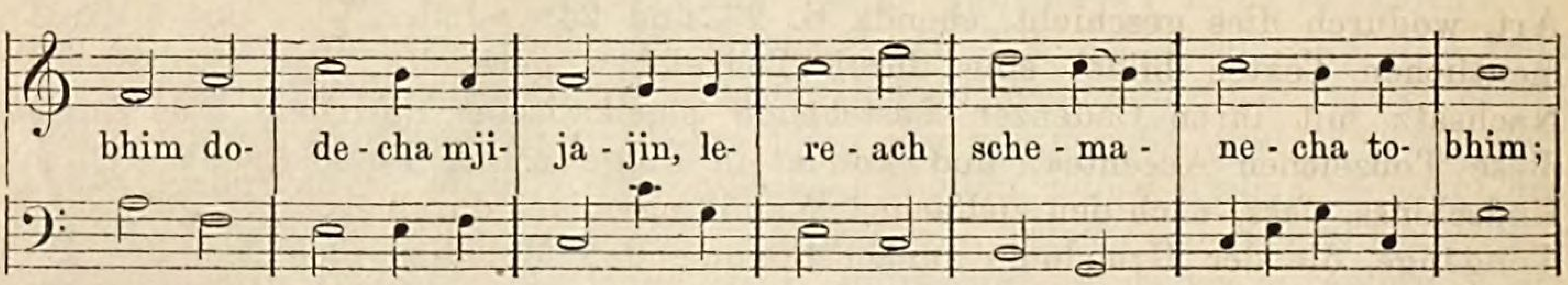
Trotz Forkel's Verwerfung dieser Entzifferung althebräischen Gesanges, ohne dass derselbe dabei auf die Basirung derselben, sondern mehr auf die Musik selbst, wie sie seinem abendländischen Geschmacke zusagt, gerade das Hauptgewicht legt, können wir uns nicht erwehren, dennoch dieser Musik eher, wie mancher andern weiter unten zu erwähnenden, das Wort zu reden. Was z. B. das Unisono des Chores, die freie dem Wortlaute entsprechende Betonung, die Tonfolge, ja selbst die fünfstufige Scala anbelangt, so zeigt diese Art der althebräischen Musikdarstellung, dass sie von einer sehr sinnigen Natur erfasst wurde, welcher der antike Musikgeist nicht durchaus fremd war. Würde noch behauptet sein, dass die Soli nur in den Haupttönen durch die Noten festgestellt wären, und Tonfloskeln, wie sie die Kehlfertigkeit und der Geschmack des Darstellers zu bieten vermochten, gewohnheitsgemäss dazwischen eingeschaltet worden seien: so würden Kenner der antiken Kunst sich vielleicht gedrungen fühlen zu glauben, dass Speidel seine Weisheit aus Urquellen geschöpft habe, die bisher keiner als er sah. In Bezug auf die letzterwähnte Kunstart der H. darf man wirklich dies glauben, wenn man zwei vorhandene Zeugnisse jener Zeit in Miterwägung zieht. In dem grössten, in den Trümmern von Kuijundschik gefundenen Relief bemerkt man eine weibliche Figur, die die Hand an den Hals legt. Siehe Bild und Auslassung darüber im Artikel Assyrische Musik. Eine Stelle des Traktats Joma berichtet ferner, wenn wir dessen lateinische Uebersetzung von Scheringham Cap. 3 Sect. 2 als leitend annehmen, über die ehemalige Sangweise der H. von einem Leviten Hogrus, der seines schönen Gesanges wegen berühmt war: »dass er den Daumen in den Mund gesteckt und den Finger an die Nase gehalten habe, wenn er recht schön, künstlich und anmuthig singen wollte.« Eine Durchflechtung der jetzt als menschlich erachteten Singkunst, Bewegung in fest angenommenen Intervallen, mit Nachahmungen derjenigen von Singvögeln (Nachtigall), ist vielleicht in Babylon und den verwandten Musikkreisen in gewisser Beziehung das Ideal der höchsten Kunst gewesen.

Mehr als Speidel war wohl der berühmte Hebräist Anton bei seinen Entdeckungsbemühungen der althebräischen Sangeskunst von dem abendländischen Musikgeiste durchdrungen. Die Resultate seiner Forschungen findet man in seinem Werke: »*Salomonis carmen melicum quod canticum cantiorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit*« (Vitebergae, 1793) der Oeffentlichkeit übergeben. Anton glaubte zu beweisen, dass die H., gleich den Abendländern seiner Zeit, schon harmonisch gesungen haben und nahm an, dass die Accente die Harmonie, ob solche zwei- oder dreistimmig sei, betreffende Zeichen wären. Er behauptete z. B.,

dass die *Dargha* die Sexte *f—d′* oder die Terz *d—f*; das *Segoal* die Quinte *g—d′* oder die Octave *g—g′*; das *Zakef-Katon* die Sexte *h—g′*; das *Zakef-ghadol* die Terz *a—c′* oder die Quinte *a—e′* u. W. darstellten. Diese Gesetze, von Anton auf das Hohelied Salomonis praktisch angewandt, führten ihn zur Herstellung ein- und zweistimmiger Gesänge mit einem besondern Instrumentalbasse und Vorspielen. Hier folgt eine Probe seiner Entzifferung der Musik zu den ersten Versen des ersten Capitels des Hohenliedes:

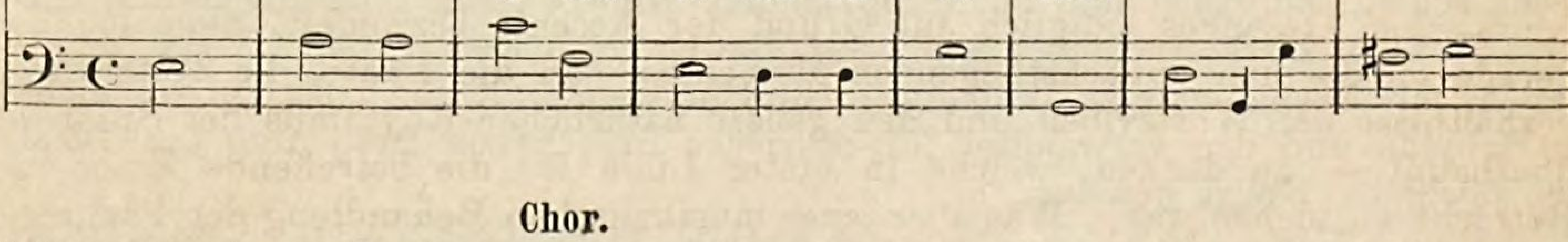
Sulamita mit jungen Landleuten.

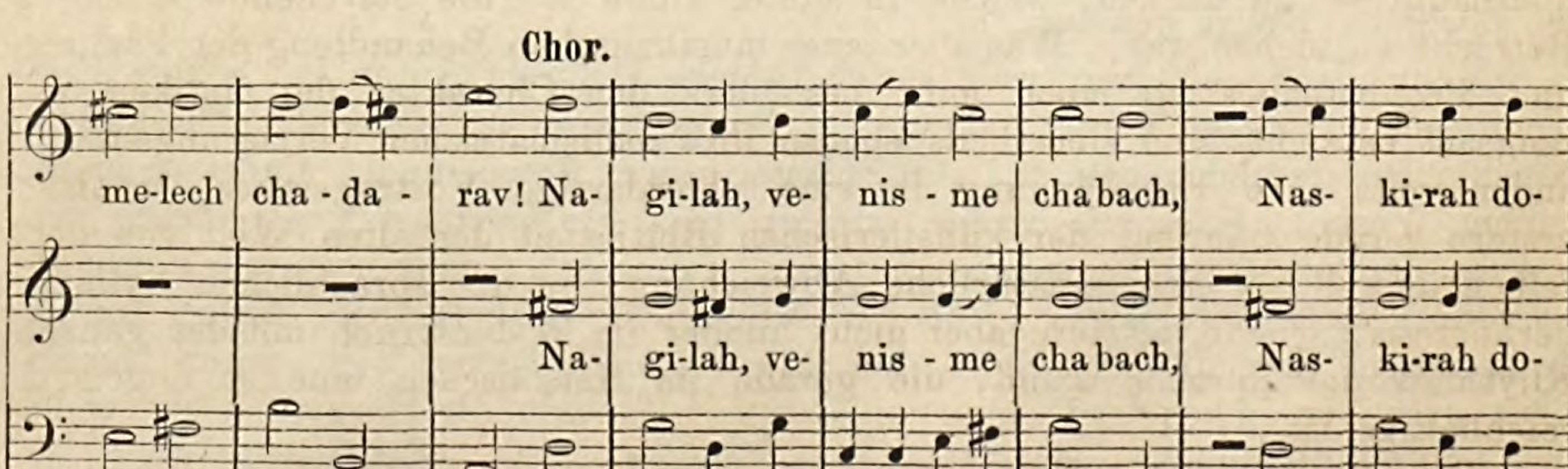






Chor der Landleute.





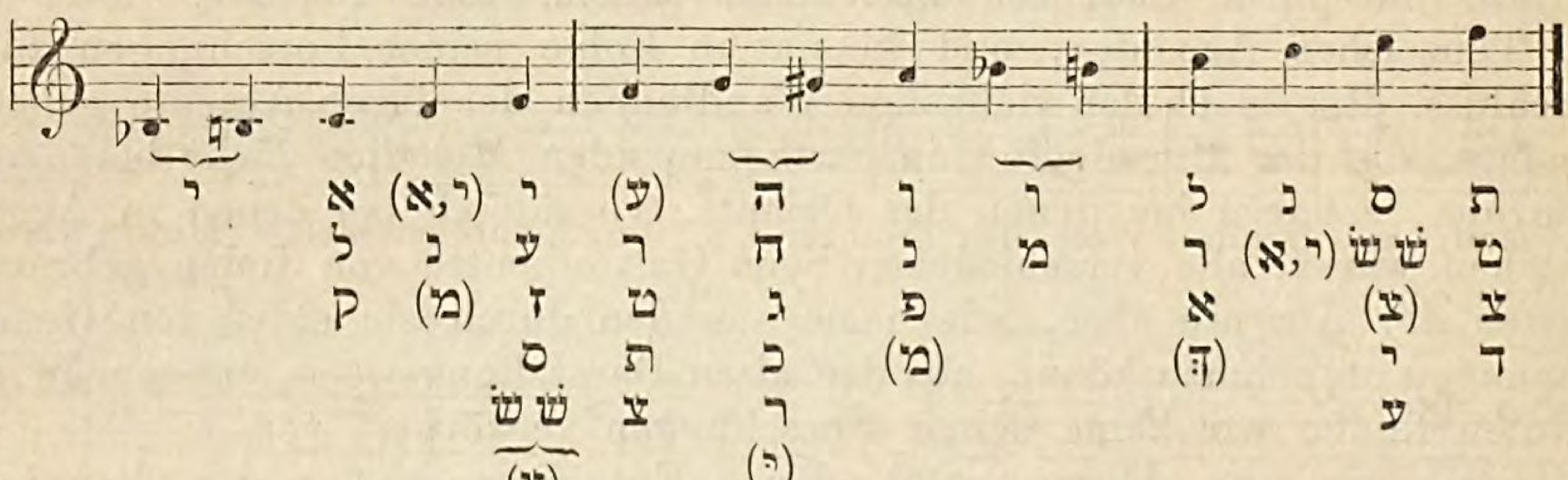


Wir überlassen es jedem Musikkundigeren, über den Satz, die Modulation etc. des vorangegangenen Musikstückes, wie über die Möglichkeit solcher Tonwendungen in Salomonischer Zeit sich seine eigene Meinung zu bilden und wenden uns zu den noch ferner gemachten und bekannter gewordenen Versuchen der Entzifferung althebräischer Musik. — Es sei demnach auf das Werk: »Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die hebräische etc.« (Leipzig, 1868) von Franz Dielitzsch aufmerksam gemacht. Derselbe sagt daselbst S. 23: »Die hebräische Grammatik greift in die Musik ein, wie die Grammatik keiner andern Sprache«, und über die Art, wodurch dies geschieht, ebenda S. 23 und 24: »Jeder Vers des alttestamentlichen Textes bildet eine durch Tonzeichen geregelte, aus Vorder- und Nachsatz mit ihren Cadenzen bestehende musikalische Periode. Man nennt diese Tonzeichen Accente«; und kommt in Folge seiner Forschungen zu dem Endschluss, dass, nach den vielfachen Wandlungen der durch Accente gebotenen Tongänge, die der Urmelodie zunächstkommenden Melodien nicht bei den H.n in Europa, sondern bei denen des Orients, vorzüglich bei denen in Aegypten zu suchen wären, alle verschiedenen beim Gottesdienste von Juden gebrauchten Lesarten der Accente aber, wie man aus den durch sie erzeugten Gemüthsstimmungen entnehmen könne, aus der alten Darstellungsweise entstanden seien. In Noten finden wir keine seiner Forschungen verkörpert vor.

Indem wir nun diesen verschiedenen Entzifferungsarten der alten hebräischen Musik die letztbekannte derartige anreihen, wollen wir, um dem Leser recht klar die Resultate derselben vorzuführen, uns bestreben, meist im Geiste des Forschers, L. Arends, uns auszudrücken. Die verschiedenen Versuche, im Anschluss an die Recitation der Bibelverse in den heutigen Synagogen, die wirkliche Vocalmusik der alten H. lediglich aus den Accenten darzustellen, brachten es nie zu einer Melodik, welche auch nur annäherungsweise dem Reiz und der Weihe eines gottgewidmeten Gesanges entsprechen, welche derselbe schon bei einer fast tausendjährigen Musikpflege, von Moses bis etwa zu Jeremias' Zeiten, geschweige bei dem so hervorragenden Tonsinn des hebräischen Volkes erhalten musste, soll eben nicht ebenso psychologischer wie geschichtlicher Widerspruch hier für eine zu suchende Thatsache maassgebend eintreten. Aus diesem Grunde hatte wohl auch Saalschütz die Herstellbarkeit des althebräischen Gesanges lediglich auf Grund der Accente bezweifelt, ohne jedoch gerade an die hier zunächstliegenden Momente — an die Laute, die Zeitmaassverhältnisse der Wortsylben und den ganzen natürlichen Rhythmus der Sprache überhaupt — zu denken, welche in erster Linie für die betreffende Frage in Betracht zu ziehen war. Was aber jener musikalischen Behandlung der Psalmen und Prophetengesänge noch ganz besonders den Charakter der antiken Gesangsart entzieht, sind einestheils ebenso ihre melismatischen Verzierungen, wie andererseits ihre Einzwängung in eine choralartige Vortragsweise, insofern erstere gerade während der künstlerischen Blüthezeit der alten Welt von derselben überall als eine unnatürliche Abweichung von der sprachlichen Syllabik perhorrescirt wurde, letztere aber nicht minder im Widerspruch mit der ganzen Rhythmik der Sprache stand, die gerade im Hebräischen eine so ungemein reichhaltige ist.

Diese und ähnliche Erwägungen, zu denen namentlich noch weitgehende

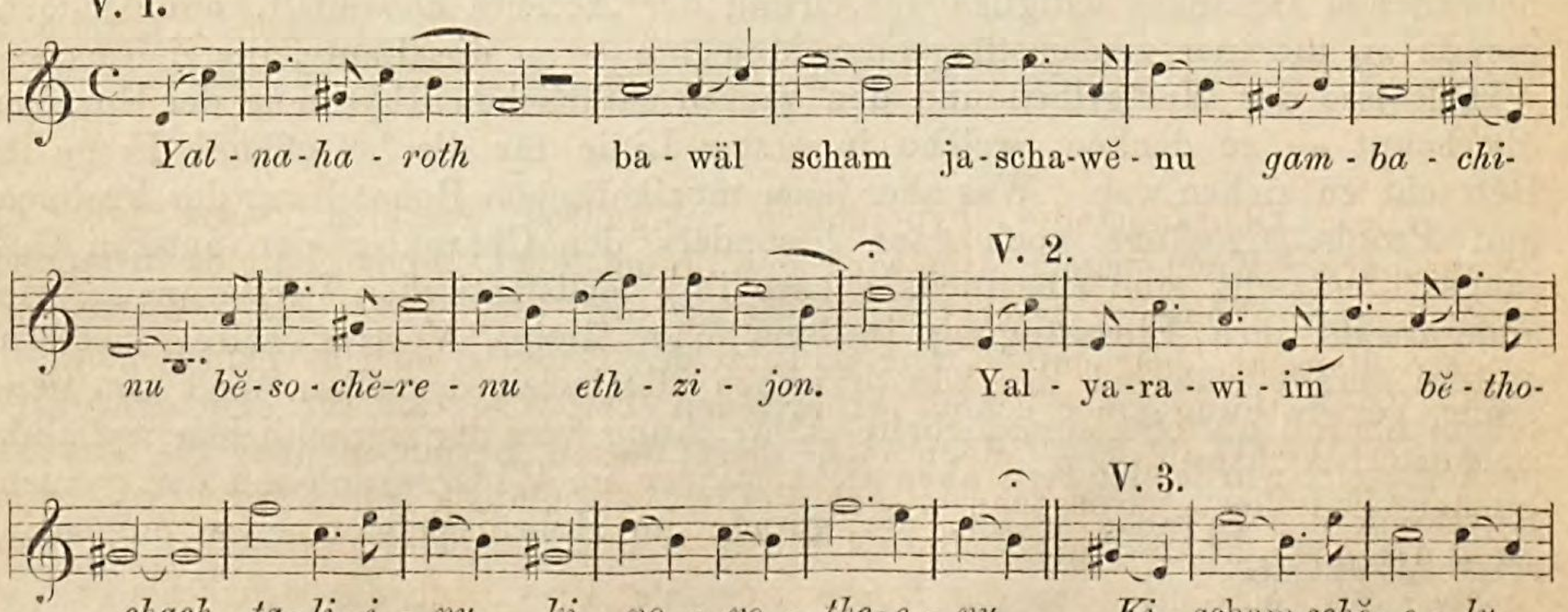
Untersuchungen über die schon im höchsten Alterthum gewürdigte musikalische Bedeutung der Laute gehörten (man denke u. A. nur an die heiligen Singlaute der Gnostiker und alten Aegypter, über die die Kirchenväter Irenäus und Eusebius berichten und die mit der uralten siebentönigen Sphärenscala [s. d.] in der innigsten Beziehung standen), bestimmten den Privatgelehrten L. Arends (s. d.) in Berlin, sich die Lösung des besagten Problems zu einer Hauptaufgabe seines kunst- und sprachwissenschaftlichen Forschungseifers zu machen und das Resultat seiner Arbeiten in einer Abhandlung: »Ueber den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vocalmusik«, mit entsprechenden Musikbeilagen (Berlin, 1867), darzulegen. Ob man es hier mit Argumentationen, die mit Nothwendigkeit zu sichern Proben einer althebräischen Melodik führen, oder mit einem Spiel von Conjecturen zu thun hat, das könnte selbst in einem umfangreicheren Artikel, als dieser sein darf, nicht vollständig befriedigend erwogen werden können. Sehen wir deshalb das eigentliche Hilfsmittel, auf Grund dessen jenes Werk die Herstellbarkeit der althebräischen Vocalmusik behauptet, und einige daraus hervorgegangene Proben dieses Gesanges näher an, und zwar stets mit Vergleichung der Laute und Töne nach jenem Mittel der Arends'schen althebräischen Laut- und Tonscala und der sprachlichen und musikalischen Zeitmaasse und Rhythmen. Die von Arends in seinem Werke S. 78 gegebene Laut- und Tonscala ist folgende:



Mit Hilfe dieser Laut- und Tonscala hat Arends mehrere Melodien des alten Testaments hergestellt und einige derselben seinem Werkchen angehängt. Wir wählen aus diesen Melodien, um den Toncharakter derselben zu zeigen, die für die Worte des Psalms 137 Vers 1—4: »An den Wassern Babylons sassen wir und weinten etc.« aus, und fügen der durch diese Entzifferung althebräischer Gesänge erhaltenen Melodie die zu dem gleichen Texte als traditionell betrachtete nach englischer Bearbeitung, sowie den Anfang des rhythmischen Chorals hinzu, es Jedem überlassend, die etwaige Aehnlichkeit in diesen dreien selbst zu entdecken.

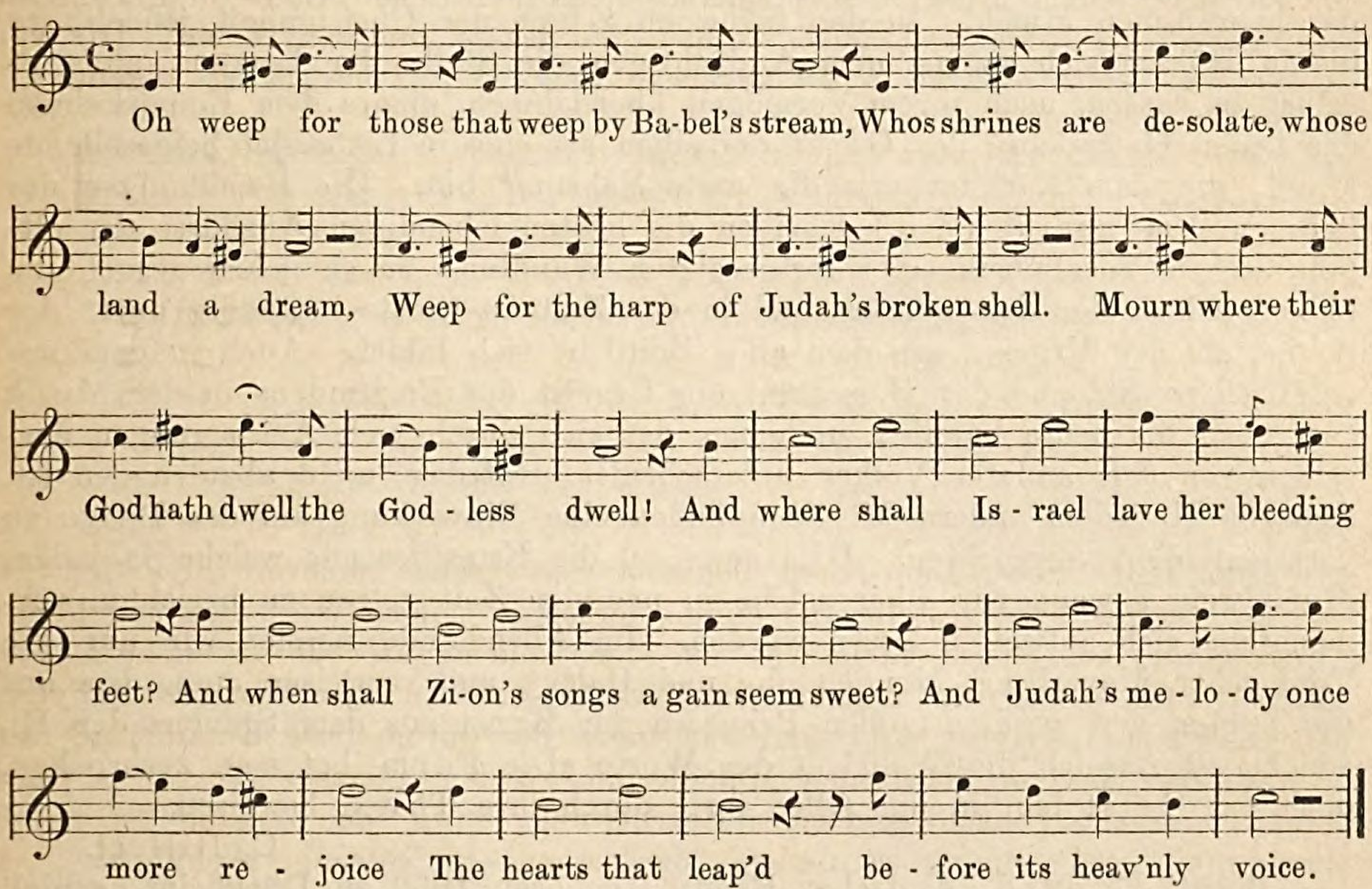
Arends'sche Entzifferung.

V. 1.





Traditionsmelodie nach englischer Bearbeitung.



Rhythmische Choralmelodie des 137. Psalms.



Diese Choralmelodie, hypojonisch, plagalisch, erschien zuerst 1525 im Strassburger Kirchenamt. Sie wird gewöhnlich als Composition des Organisten und Vikars Wolfgang Dachstein zu Strassburg, der 1524 zur evangelischen Lehre übertrat, betrachtet. Die Tonart des Chorals spricht jedoch mehr für eine Verwerthung einer schon vorhandenen Tonweise, als für eine neue Composition Dachstein's. — Wenn man nach diesen Berichten über die verschiedenen Entzifferungsversuche althebräischer Vocalmusik die Mittel vergleicht, auf die gestützt die verschiedenen Forscher die Versuche anstellten, so findet man, dass sie entweder die Buchstaben als Ton- oder die Schriftzeichen als

Tonphrasenzeichen ansehen zu müssen glaubten. Auch der Unpartheiischste wird hiernach annehmen müssen, dass jedenfalls eines der beiden Mittel oder beide etwas Reelles bergen, und dass neben denselben die Ueberlieferung in Tönen selbst vielleicht in der Blüthezeit der hebräischen Kunst die grösste Hauptrolle spielte. Mit der Zerstreuung des Volkes in alle Welt verlor diese Tradition ihre verpflichteten Hüter, die Leviten, und wurde von dem jeweiligen localen Musikgeiste beeinflusstes Zufälligkeitsergebniss, und die Deutung der als Notation erachteten Zeichen, jener todten Zeugen vergangener Tage, musste sich immer mehr verdunkeln. Ob nun nach solchen Schicksalen der hebräischen Kunst je es möglich sein wird, diese wieder darzustellen, oder ob dieselbe gar schon annähernd dargestellt worden ist, wird wohl für immer Geheimniss bleiben. Die Versuche von Fétis in seiner »*Hist. de la musique*« T. I. p. 465 ff., die Tonfolge der H. durch Reflexion festzustellen, wollen wir hier nicht weiter beleuchten — empfehlen dieselbe jedem Wissbegierigen jedoch —, da die Grundpunkte, von denen jene ausgehen, nach vielem Vorhergesagten wenigstens eben nicht berechtigt erscheinen und somit zu Endresultaten führen müssen, die in der That keine Wahrscheinlichkeit für sich besitzen. Wie das Volk der H. in alle Welt zerstreut wurde, so zerfloss auch die pompöse Form der hebräischen Musik. In den frühesten Zeiten der Christenheit jedoch, wo die in Höhlen sich sammelnden Andächtigen die Stelle der Leviten, ohne es selbst zu wissen, nach ihrem Vermögen übernahmen, diente dem Emporkeimen der neuen Gotteslehre der Geist derselben als eine in Liebe sich beigesellende Magd, die dem Nachkommen die erste Nahrung bot. Die Bemühungen des heiligen Ambrosius (s. d.) scheinen die letzten lebendigen Ausflüsse der althebräischen Vocalmusik einer fortgesetzten Wandlung zu entziehen gesucht zu haben, jedoch der Zeit gemäss, und in der Zeit ist Nichts beständig unter der Sonne, als der Urgeist, aus dem alles Zeitliche sich bildet. Auch in dem unverfälschten Stamme der H. scheint ein Urgeist des Empfindens in der Musik sich noch bis heute bewahrt zu haben, der sich durch viele Aeusserungen desselben von dem anderer Völker unterscheidet, trotzdem nicht abzuleugnen ist, dass die H. jedem andern Musikempfinden eine Einwirkung auf das Ihrige zu versagen nicht vermochten. Dies beweisen die Kunstheroen, welche in jedem Musikkreise, wenn wir über solche in neuester Zeit getreu zu berichten vermöchten, sich aufweisen lassen würden. Im Abendlande nennen wir nur die Tonmeister Meyerbeer, Mendelssohn und Halévy und verweisen ausserdem auf die Legion von verdienstvollen Priestern der Kunst aus dem Stamme der H., welche alle täglich die Wahrheit der Worte »Die Form hat man zerbrochen, doch der Geist lebt in uns Allen fort« durch ihre Thaten beweisen.

C. Billert.

Hecht, Eduard, deutscher Pianist, geboren 1832 zu Dürkheim, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung auf der Rheinischen Musikschule zu Köln und erwarb sich nachgehends als Concertspieler einen guten Ruf. Er lebt in seiner Vaterstadt als Musiklehrer und hat einige Hefte Clavierstücke und Lieder seiner Composition veröffentlicht.

Heck, ein in England lebender Tonkünstler von wahrscheinlich deutscher Abkunft, veröffentlichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu London ein Lehrbuch des Generalbasses.

Heckel, Johann Christian, ein gerühmter deutscher Componist, geboren am 15. Aug. 1676 zu Bischofswerda, studirte in Leipzig Theologie und Musik und wurde 1699 Cantor in seiner Vaterstadt, von wo er 1713 in gleicher Eigenschaft nach Pirna berufen wurde. In letzterer Stadt starb er 1744. Walther bezeichnet ihn als einen tüchtigen Componisten; gleichwohl ist kein Werk von ihm auf die Nachwelt gekommen. Historische Schriften dagegen von ihm kennzeichnen ihn als einen wissenschaftlich sehr gebildeten Mann. — Den gleichen Namen, Johann Christian H., führte ein musikkundiger Theologe des 18. Jahrhunderts, der, 1747 zu Augsburg geboren, seit 1780 dritter

Diaconus an der Barfüsserkirche daselbst war und eine Schrift: »Beschreibung der Steinischen Melodica« veröffentlichte.

Heckel, Karl Ferdinand, Begründer einer ziemlich umfangreichen Kunst-, Musikalien- und Instrumentenhandlung in Mannheim, wurde am 12. Jan. 1800 in Wien geboren und erhielt daselbst eine gute musikalische Ausbildung, besonders auf dem Pianoforte, die ihn befähigte, Compositionen zu beurtheilen und selbst zu schreiben. Er wandte sich jedoch dem musikalischen Geschäftsfache zu und etablirte 1821 zu Mannheim die noch jetzt unter der Firma C. F. Heckel bestehende Handlung. Als Leiter derselben hat er sich besonders durch Edirung billiger Ausgaben classischer Werke (Mozart's Opern im Clavierauszuge u. s. w.), eines Orgeljournals und der preisgekrönten Werke des Mannheimer Musikvereins einen Namen gemacht. Auch das locale Musikwesen verdankte ihm uneigennützige Unterstützung und Förderung, in Folge dessen er Mitglied des Mannheimer Hoftheatercomités wurde. Hochgeachtet starb er im April 1870. — Sein Sohn und Geschäftsnachfolger, Emil H., nimmt in Mannheim dieselbe hervorragende Stellung ein, wie sein Vater. Ausserdem hat er sich auf dem Partheigebiete der Musik durch rückhaltloses Einstehen für die Tendenzen Rich. Wagner's einen Namen gemacht und ist der Gründer des ersten Richard Wagner-Vereins in Deutschland, ebenso der Unternehmer der (übrigens verunglückten) Nationalsammlung für das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Heckel, Wohlfen, deutscher Lautenvirtuose, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Strassburg im Elsass und veröffentlichte eine Sammlung von Compositionen für sein Instrument.

Heckenauer, Johann, deutscher Lautenvirtuose, wird um das Jahr 1700 mit Auszeichnung erwähnt. Näheres über seinen Lebenslauf ist nicht bekannt geblieben.

Hecker, A. J., deutscher Tonkünstler, war um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts Cantor in Potsdam und veröffentlichte als solcher eine Schrift über den Gesang in Kirchen und Schulen.

Hecker, Justus Friedrich Karl, ausgezeichneter medicinischer Historiker, Sohn des als Arzt, Lehrer und medicinischer Schriftsteller hochgeachteten August Friedrich H., wurde am 5. Jan. 1795 zu Erfurt geboren, studirte die Heilkunde in Berlin und wurde daselbst 1817 Privatdocent, 1822 ausserordentlicher und 1834 ordentlicher Professor der Universität, sowie auch Mitglied der Ober-Examinationscommission. Er veröffentlichte u. A.: »Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter«, 92 S. und 4 Notentafeln mit Tarantelmelodien (Berlin, 1832; italienisch von Fassetta: Florenz, 1838).

Heckmann, Georg Julius Robert, vortrefflicher Violinvirtuose der Gegenwart, wurde am 3. Novbr. 1848 zu Mannheim geboren. Sein Vater, ein geachteter Lehrer und zugleich Dirigent des Mannheimer Singvereins, war der Clavierlehrer des vorzüglich beanlagten Sohnes und verschaffte ihm bald darauf auch den Violinunterricht Jean Becker's, unter dessen Leitung, sowie unter derjenigen Naret-Koning's er überraschende Fortschritte machte. Kaum 14 Jahre alt, wurde er in Folge dessen Mitglied der Mannheimer Hofkapelle und genoss hierauf noch die Unterweisungen des Kapellmeisters Vincenz Lachner in der Compositionslehre und Max Bruch's im Clavierspiel. Vom Grossherzoge von Baden unterstützt, bezog H. im Herbst 1865 das Conservatorium zu Leipzig, wo er seine Studien unter Ferd. David, Moritz Hauptmann u. s. w. eifrig fortsetzte, schon im zweiten Studienjahre prämiirt und bald darauf als Concertmeister der Musikgesellschaft »Euterpe« in Leipzig angestellt wurde. Die freien Sommermonate verwandte H. zu Studienreisen, die ihn 1869 nach Paris, wo er bei Alard und Léonard die Eigenthümlichkeiten der französisch-belgischen Geigerschule kennen lernte, und 1870 nach Berlin zu Joachim führten. Er machte darauf Concertreisen und erwarb sich Namen und Verdienst durch den Vortrag der neuesten Violinwerke, z. B. der Concerte von Bruch und

Svendsen, ausserdem durch Kammermusikaufführungen, die er mit namhaften Künstlern in Norddeutschland, Wien und Holland veranstaltete. Seit 1872 in Köln als Concertmeister und Sologeiger angestellt, setzte H. dort und in den benachbarten rheinischen Städten seine Thätigkeit auf dem Felde der Kammermusik erfolgreich fort und erhielt zahlreiche Berufungen zu Solovorträgen, u. A. auch nach England. H.'s Spiel zeichnet sich durch Wärme und Feinfühligkeit aus, sein Vortrag zeugt von tiefem Verständniss und liebevoller Aneignung der Eigenthümlichkeiten des vorliegenden Werkes. Die Wirkung auf den Zuhörer ist daher auch stets eine anregende und wohlthuende. — H.'s Gattin, Marie H., geborene Hertwig, eine tüchtige Pianistin, ist in Greiz geboren und auf dem Conservatorium zu Leipzig unter Moscheles und Wenzel musikalisch ausgebildet. Im Vereine mit H. erwarb sie sich schon in Leipzig durch den Vortrag und die Verbreitung weniger bekannter Werke von Brahms, Gernsheim u. A. Verdienste und grosse Anerkennung. Seit ihrer Verheirathung, 1873, ist sie auch in den rheinischen Städten eine gern gesehene mitwirkende Künstlerin in den Kammermusikaufführungen ihres Gatten. Ihr weicher, klangvoller Anschlag, verbunden mit feiner musikalischer Auffassung, macht sie auch als Solistin zu einer hervorragenden Erscheinung.

Hecquet, Charles Joseph Gustave, französischer Musikschriftsteller und Componist, geboren am 22. Aug. 1803 zu Bordeaux, studirte die Tonkunst in Paris und trat seit 1830 vielfach als Theaterfeuilletonist und später als Componist von Vaudevilles und Operetten hervor. Seine bedeutendsten Werke in diesem Fache sind die komische Oper »*Le braconnier*« (1847) und die Operette »*Marinette et Gros-René*« (1856). Sein Hauptverdienst aber erwarb er sich durch gut geschriebene Kritiken und Referate für verschiedene Zeitschriften, besonders für die »*Illustration*«, deren Mitarbeiter er ununterbrochen bis in die 1860er Jahre war.

Hedericus oder Helpericus, ein Mönch zu Hirschau (um 894), ist der Verfasser von Musiktractaten, aus denen Gerbert in seinen »*Script. eccles. mus.*« II. pag. 33 Einiges wiedergegeben hat, und soll verschiedene Gesänge zu Ehren der Heiligen theils angeordnet, theils auch selbst verfasst haben.

Hedjaz, s. Hogaz.

Hedluf, Heinrich Gottfried, deutscher Theologe, geboren am 7. März 1748 zu Görlitz, gestorben ebendaselbst als Diaconus am 24. Jan. 1785, ist der Verfasser einer Schrift über die Kirchenmusik.

Hedwig, Johann Luca, tüchtiger Tonkünstler, geboren am 5. Aug. 1802 zu Heldsdorf bei Kronstadt in Siebenbürgen, war der Sohn einfacher sächsischer Landleute, zeigte aber schon früh solche Anlage für Musik, dass ihm der Ortscantor Unterricht im Gesang und auf der Violine gab, den H. später als Gymnasiast zu Kronstadt eifrig fortsetzte. Nach höheren musikalischen Zielen strebend, ging H. 1819 nach Wien, wo er bei Jos. Drechsler und J. Blumenthal Generalbass, Contrapunkt und Compositionslehre studirte. Mit Glück trat er hierauf als Componist auf, und seine Instrumentalsachen, besonders Ouvertüren, wurden Repertoirestücke der Wiener Theater. Grösseres aber leistete er auf dem Gebiete der Cantate, der Motette und des Volksliedes. Im J. 1840 wurde er als Stadtcantor und Musikdirektor der evangelischen Stadtkirche nach Kronstadt berufen und erwarb sich einen Namen, der noch jetzt daselbst unvergessen fortlebt. Seine Choräle, »Wer nur den lieben Gott«, »Lob, Ehr' und Preis«, und sein siebenbürgisches Volkslied, Text von M. Moltke, drangen in alle Schichten der Bevölkerung. Mit der Composition eines Oratoriums, »Der Allmacht Wunder«, und eines Cantatencyclus für das ganze Kirchenjahr beschäftigt, ereilte ihn der Tod am 8. Jan. 1849. Von seinen Werken erschienen im Druck: Siebenbürgische Volkslieder für Chor, ein Sopransolo »Erstrahle, Licht« und eine »Kronstädter theoretisch-praktische Gesanglehre« (Kronstadt, 1848), welche letztere eine unveränderte zweite Auflage erlebte.

Hédouin, Pierre, französischer Musikschriftsteller und Componist, geboren

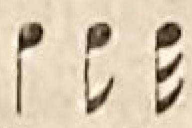
am 28. Juli 1789 zu Boulogne, hat eine Oper, sowie Romanzen und Gesangnotturnos geschrieben.

Hedikomos (griech.) ist der Name eines der Singetänze bei den alten Griechen.

Heegman, Alphons, französischer Gelehrter, geboren 1802 zu Lille, verfasste und veröffentlichte ein Werk, betitelt: »*Examen de la théorie musicale des Grecs*«.

Heeren, Arnold Hermann Ludwig, einer der vorzüglichsten deutschen Historiker, geboren am 25. Octbr. 1760 zu Arbergen bei Bremen, erhielt seine gelehrte Bildung auf der Domschule zu Bremen und der Göttinger Universität. Vom Studium der Theologie wandte er sich zu philologischen und historischen Studien und wurde Privatdocent an der Hochschule zu Göttingen. Von einer wissenschaftlichen Reise nach Italien 1787 zurückgekehrt, wurde er zum ausserordentlichen, 1794 zum ordentlichen Professor der Philosophie und 1801 zum ordentlichen Professor der Geschichte, nachher zum Hofrath und später zum Geh. Justizrath ernannt. Er starb, als gelehrte Autorität hoch angesehen, am 7. März 1842 zu Göttingen. Von seinen zahlreichen scharfsinnigen, nach Inhalt und Form classischen Werken gehört hierher eine »*Dissertatio de chori Graecorum tragici natura et indole, ratione argumenti habita*« (Göttingen, 1785).

Heerhorn, ein Blasinstrument der alten Deutschen, welches das Zeichen zum Angriff gab und auch während der Schlacht geblasen wurde.

Heeringen, Ernst von, deutscher Tonkünstler, geboren 1810 im Preussischen, siedelte 1845 nach New-York über und ersann daselbst als Musiklehrer ein neues Notensystem, welches die Erlernung der Musik, namentlich des Pianofortes, wesentlich erleichtern sollte und für die Vereinigten Staaten patentirt wurde. In einer englischen Schrift setzte er 1850 die Vortheile seines Systems auseinander und erschien Ende 1851 in Norddeutschland, um für dasselbe daselbst Propaganda zu machen. Allenthalben zurückgewiesen und heftig bekämpft, kehrte er tief vergrämt nach Amerika zurück und starb am 24. Decbr. 1855 zu Washington. Eine Beschreibung seines bald darauf verschollenen Systems findet man in der Berliner Musikzeitung »Echo« 1851 No. 17. H. schaffte die Vorzeichnung, die einfachen und doppelten Kreuze und Bee ab und bezeichnete zum Ersatz dafür die Untertasten des Claviers mit leeren , die Obertasten mit gefüllten Köpfen  u. s. w. Den Bass schrieb er mit *f*-Schlüssel auf der fünften Linie, wodurch die Noten dieselben Namen wie die des Discants erhalten. Den Werth der Noten drückte er durch grösseres oder kleineres Format der Notenköpfe aus, und die Linien über dem üblichen Notensystem, regelrecht sonst mittelst Strichen durch Hals oder Kopf bezeichnet, schrieb er ganz aus, wenn über die Linien hinausgegangen werden musste. Die Stärkegrade von *ppp* bis *fff* sollten durch Ziffern von 1 bis 9 ersetzt werden, und der Takt wurde mit Beseitigung aller Brüche durch Zahlen angedeutet, welche eben so viele Schläge bedeuteten. Im Druck erschienen sind, in das H.'sche System übertragen, ein Marsch von Molck und der königl. preussische Armeemarsch Nr. 102, componirt von der Prinzessin Augusta von Preussen, jetzigen deutschen Kaiserin (Berlin, Schlesinger'sche Musikhandlg.), die in dieser Ausgabe als Curiositäten anzusehen sind.

Heermann, Hugo, vortrefflicher deutscher Violinist, geboren am 3. März 1844 zu Heilbronn, widmete sich frühzeitig dem Violinspiel und bezog zu seiner höheren musikalischen Ausbildung das Conservatorium zu Brüssel, wo de Bériot und Fétis seine Hauptlehrer waren. Von dort begab er sich nach Paris, wo er sich erfolgreich hören liess und hierauf mit seiner Schwester Helene H., einer talentvollen Harfenvirtuosin, auf Kunstreisen durch Frankreich, Belgien und Deutschland. Im J. 1865 erhielt und nahm er einen Ruf als Concertmeister nach Frankfurt a. M. an und gründete daselbst einen angesehenen Quartettverein, der überaus verdienstlich die Pflege der Kammermusik in die

Hand nahm und H. einen bedeutenden Ruf als Quartettspieler verschaffte. Seit 1871 ist dieser Quartettverein, bestehend aus den Künstlern H., E. Renner, E. Welcker und Valentin Müller, ein integrirender Theil der Frankfurter Museumsgesellschaft, welche mit demselben allwinterlich zehn Kammermusikabende veranstaltet. H. selbst hat Viotti'sche Concerte neu herausgegeben und mit Cadenzen versehen.

Heerpauken findet man zuweilen noch ein Orgelregister benannt, das, wenn man es aufzieht, zwei im Prospect befindliche Engelfiguren theilweise in Bewegung setzt. Dieselben haben bewegliche Arme und halten in den Händen Klöpfel, welche vor denselben befindliche Pauken traktiren. Das Einstossen des Registers hebt die Armbewegung auf. Dies Register wurde als eine Vervollkommnung der Heertrommel (s. d.) angesehen und erfreute sich, jedoch nur der zierenden Schaulichkeit wegen, bei grossen Werken längere Zeit hindurch einer steten Beachtung. — Auch eine ältere, sehr grosse, sonst den unserigen ganz ähnliche Art Pauken führte den Namen H. Prätorius, der sie (*Syntagma* II. 77) beschreibt, nennt sie »vngehewre Rumpelfässer«. 2.

Heerpauker nannte man zur Zeit der zünftigen Trompeter die Paukenschläger überhaupt, die ihrer besondern Tüchtigkeit wegen Theilnehmer der kaiserl. Privilegien waren. Die damals geforderte Kunsttüchtigkeit der H. wird folgendermaassen beschrieben: »Es muss aber ein H. gute Wissenschaft von der Musik haben, denn ein Musik-Stück recht zu tractiren, muss er gewisse Tact-Noten, wie auch Pausen vor sich im Bass-Schlüssel haben, wie auch die Melodeyen der Aufzüge oder Trompeter gleichsam auswendig wissen, damit er nicht zu bald, oder langsam aufhöre, und muss er jederzeit vor der Final-Cadenz einen guten langen Wirbel oder Triller formiren, und hernach, wann die Trompeter alle schon aufgehöret, erst den letzten, und zwar starken Streich auf die ins *c* gestimmte, und zur rechten Hand ihm stehende Paucke führen. Will man aber ein Echo darauf tractiren, so schlage man nahe um den Rand gegen die Schrauben Circulweise fein sachte, doch geschwinde herum, darauf alsdann wieder straks mit starken Würbeln und Schlägen in die Mitten, und mit langsamen starken Streichen stets aufs *c*, doch muss der Schlägel in der linken Hand fort und fort behende auf dem *g* fortgehen, und solches kommt recht Heroisch heraus, sonderlich wenn es zum Final kommet. Damit nun die Schlägel in den Wirbeln und Schlägen fein von einer Paucke auf die andere von sich selbsten springen mögen, so stelle man beyde Paucken etwas einwärts gegeneinander, so wird solches desto füglicher geschehen können. Will man aber die Heerpaucken, gleich wie die Trompeten im Schall gedämpffet haben, so überdeckt man die Felle mit wüllenen Tuche, da sie dann gantz duse gehen.« 2.

Heertrommel, auch Härtrommel geschrieben, hiess in älteren Orgeln ein Register, das der Bemühung früherer Orgelbauer, alle Klänge zur Verherrlichung Gottes in dem Kircheninstrumente zu Gebote zu haben, seine Entstehung verdankt. Man beabsichtigte durch dies Register, wie schon der Name andeutet, den Trommelklang wiederzugeben, dieses durch zwei bis vier gewöhnlich fünfmetrige Pfeifen, deren Klänge etwa um einen Viertelton von einander verschieden waren und welche gleichzeitig ertönten. Das Erklingen der Pfeifen bewirkte man durch das Ziehen des mit H. bezeichneten Registers; mit dem Abstossen des Registers hörte der Klang auf. Die Tonwirkung der vier Pfeifen, ein starkes Geräusch mit einem etwas hervorragenden Klange, war somit dem Schalle einer Trommel in der That nicht unähnlich. Dies Register, welches sich eigentlich nie einer rechten Anerkennung erfreute, wurde später in geläuterterer Form als Heerpauke (s. d.) gebaut, in neuerer Zeit jedoch, wo man die Principien des Orgelbaues in Bezug auf ihre Disposition änderte, ist eins wie das Andere aus der Orgel fast gänzlich verschwunden. 2.

Heerwagen, Friedrich Ferdinand Traugott, deutscher Theologe, geboren 1732 zu Buttenheim in Franken und gestorben am 10. März 1812 als

Pfarrer zu Markt-Uehlfeld bei Erlangen, verfasste und veröffentlichte eine »Literaturgeschichte der evangelischen Kirchenlieder aus der alten, mittleren und neuen Zeit« (2 Bde., Neustadt an der Aisch und Schweinfurt, 1792—1797; neue Aufl. Wien, 1802). Ein 1799 durch Prospekte angekündigter dritter Band ist nicht erschienen.

Heffelmeyer, s. Höffelmayer.

Hegar, Friedrich, trefflicher Violinist und verdienstvoller Dirigent, wurde am 11. Octbr. 1841 in Basel geboren und erhielt daselbst seinen ersten Musikunterricht. Im J. 1857 vertauschte er das Gymnasium seiner Vaterstadt mit dem Conservatorium in Leipzig, auf welchem er bis Ostern 1860 seine höheren musikalischen Studien betrieb. Nach seinem Austritte aus dem Institute erhielt er die Concertmeisterstelle an der in Warschau concertirenden Bilse'schen Kapelle, widmete aber den folgenden Winter seiner weiteren Ausbildung in Leipzig. Im März 1861 besuchte H. Baden-Baden und Paris und erhielt im Herbste desselben Jahres durch Stockhausen's Empfehlung die Stelle als Musikdirektor zu Gebweiler im Elsass. Nach zweijähriger Thätigkeit daselbst siedelte er nach Zürich über. Dort, zuerst als Concertmeister, später als Kapellmeister beim Theater angestellt, erhielt er 1865 auch die Direktion der Abonnementsconcerte der allgemeinen Musikgesellschaft und des Gesangvereins »gemischter Chor«. In diesen Stellungen, sowie als Dirigent des Concertorchesters der Tonhalle seit 1868 erwarb er sich hervorragende Verdienste um das öffentliche Musikleben in Zürich. — Sein jüngerer Bruder, Emil H., geboren am 3. Jan. 1843 in Basel, ist ein vortrefflicher Violoncellist, der ebenfalls seine höheren musikalischen Studien auf dem Conservatorium in Leipzig absolvirt hat. Im J. 1866 wurde er erster Violoncellist im Gewandhaus- und Theaterorchester zu Leipzig und bald darauf auch Lehrer seines Instrumentes am dortigen Conservatorium. Gleichzeitig ist er geschätztes Mitglied des von Ferd. David begründeten Streichquartettvereins am Leipziger Gewandhause, welcher letztere mit mustergültigen Kammermusik-Aufführungen regelmässig hervortritt.

Heiberger, Joseph, deutscher Tonkünstler und Componist, lebte 1777 zu Rom und brachte dort in jenem Jahre eine von ihm componirte italienische Oper mit grossem Erfolge zur Aufführung.

Heidegger, Johann Heinrich, schweizerischer Theologe, geboren am 1. Juli 1633 zu Bärenschweil im Canton Zürich, zuletzt Doctor und Professor an der Züricher Hochschule, hat mehrere Werke verfasst und veröffentlicht, in denen er über Erfindung, Vortrefflichkeit und Missbrauch der Tonkunst, sowie über Musik und ihre Wirkungen handelt.

Heiden, Sebastian, s. Heyden.

Heidenreich, David Elias, deutscher Dichter aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Consistorialrath und Secretair der Fruchtbringenden Gesellschaft. Er ist der Verfasser des Operntextbuches »Liebe kröhnt Eintracht«, das, im deutschen Geschmacke damaliger Zeit geschrieben, ein wahres dichterisches Ungeheuer und platt in der Darstellung ist.

Heidenreich, Friedrich, deutscher Orgelbauer um 1770, gab bei Gelegenheit einer Orgeleinweihung eine kleine Schrift über die verschiedenen Töne und ihre Verhältnisse, die beim Anschlagen einer Orgeltaste vernommen werden, heraus. — Sein Namens- und Zeitgenosse, Georg Christoph H., war Orgelbauer und Organist zu Tannstädt in Thüringen, wo er 1800 in einem Alter von ungefähr 64 Jahren starb. Die Orgelbaukunst betrieb er erst seit 1770 und hat nach dieser Zeit mehrere gute Werke in Thüringen aufgerichtet.

Heidenreich, Karl Heinrich, auch Heydenreich geschrieben, talentvoller Odendichter und scharfsinniger Aesthetiker, geboren 1764 zu Stolpen, studirte in Leipzig seit 1779 Philosophie und war daselbst von 1789 an Universitäts-Professor. Im J. 1798 legte er Krankheits halber dies Amt nieder und zog nach Burgwerden bei Weissenfels, wo er am 26. April 1801 starb.

Sein »System der Aesthetik« (Leipzig, 1790) ist auch in musikalischer Hinsicht sehr beachtenswerth. In demselben suchte H. diese Wissenschaft nach den Grundsätzen der kritischen Philosophie zu entwickeln. Freilich gelang es ihm noch nicht, diesen Gegenstand befriedigend im Ganzen abzuschliessen, aber geistvolle Behandlung des Einzelnen ist ihm nicht abzusprechen. Auch in anderen Schriften und Artikeln behandelte er seine Themen im Geiste und Sinne Kant's mit grosser Selbstständigkeit der Forschung. Besonders nennenswerth in musikalischer Beziehung sind noch seine Aufsätze in Fest's »Beiträgen zur Aufklärung und Beruhigung« (Bd. 2, Leipzig, 1790, pag. 129 ff. und pag. 24 ff.): »Ueber den Grundbegriff der schönen Künste« und »Warum urtheilen die Neueren so zweideutig über die Nützlichkeit der schönen Künste für den Staat und die Menschheit?« H. würde überhaupt der Wissenschaft noch weit bedeutendere Dienste geleistet haben, wenn nicht Ausschweifungen und eine ungeregelte Lebensweise seinen frühen Tod herbeigeführt hätten.

Heidfeld, Johann, deutscher Theologe, geboren im Westphälischen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Professor zu Herborn und hat im kirchlichen Sinne auch über Musik geschrieben.

Heigendorf, Karoline von, s. Jagemann.

Heiland, um 1800 Organist am Kloster Isenhagen unweit Celle, wurde zu jener Zeit zu den vorzüglichsten Virtuosen seines Instrumentes gerechnet.

Heilig, s. Sanctus.

Heiliger, ausgezeichneter deutscher Tenorsänger, war im Kirchenchore zu Hamburg angestellt und starb daselbst im J. 1714.

Heilmann, Joseph, ein tüchtiger deutscher Instrumentenbauer, geboren 1768 zu Mainz, war der Sohn des in seiner Zeit rühmlichst bekannten kurmainz'schen Hof-Orgelbauers und Claviermachers M. Heilmann, der 1798 starb. In dem letzteren Jahre verlegte H. die vom Vater übernommene Fabrik nach Erfurt und starb daselbst im J. 1803. Er soll auch als Clavierspieler nicht unbedeutend gewesen sein.

Heimbrodt, Johann Sebastian, zu Anfange des 18. Jahrhunderts Organist zu Leipzig, veröffentlichte von seinen Compositionen: »Die durch Antrieb des heiligen Geistes hervorgebrachte und Gott wohlgefällige Seelenmusik« (Leipzig, 1715).

Heindl, ausgezeichneter deutscher Flötenvirtuose, geboren um 1820 im Oesterreichischen, lebte meist in Wien, wo er in Concerten das grösste Aufsehen erregte. Leider fand er ein frühes tragisches Ende, indem er, am 13. Aug. 1849 dem Schützenfeste in Nürnberg beiwohnend, im Wagen durch einen unvorsichtigen Schützen erschossen wurde.

Heine, s. Heyne.

Heinecke, Johann Emanuel, oder Heinicke, deutscher Componist, war Lector und Cantor in Dortmund und veröffentlichte 1758 sechs Mourquis für Clavier.

Heinefetter, ein gepriesenes Sängerinnen-Schwesterkleeblatt, von dem die älteste und berühmteste, Sabine H., den deutschen Namen auch im Auslande ehrenvoll vertrat. Geboren 1805 zu Mainz, soll Sabine, wie die grosse Mara, zuerst als herumziehende Harfenistin und Sängerin sich und ihre arme Familie kümmerlich ernährt haben, bis ein Musikkenner auf ihre schöne Stimme aufmerksam wurde und dieselbe ausbilden liess. Sie debütirte darauf 1824 in Frankfurt a. M. und kam nach Kassel, wo sich Spohr für sie interessirte und ihre künstlerische Fortbildung betrieb. Nachdem sie auch in Berlin sehr gefallen hatte, erhielt sie in Kassel einen lebenslänglichen Contrakt, den sie jedoch aus geringfügiger Ursache nicht viel später brach, indem sie heimlich nach Paris entwich. Dort machte sie bei Tadolini weitere Gesangstudien und trat zugleich in der italienischen Oper neben der Malibran und Sontag beifällig auf. Nach Deutschland 1829 zurückgekehrt, gelang es ihr erst in Wien, wo sie ein Jahr lang engagirt war, bedeutende Erfolge zu erringen. Sie gastirte noch auf

mehreren deutschen Theatern und erschien endlich 1832 in Mailand an der Scala, wo man ihr huldigte und sie glänzend feierte, nicht minder 1833 in Berlin, wo sie dem königsstädtischen Theater zwei Jahre lang angehörte und als Norma, Romeo, Straniera, Anna Bolena u. s. w. für unübertroffen dastehend galt. Im J. 1835 war sie in Dresden ein halbes Jahr lang engagirt, 1836 trat sie wieder in Mailand auf und führte hierauf bis 1843, wo sie in französischen Provinzstädten erschien, ein künstlerisches Wanderleben. Damals heirathete sie den Kaufmann Marquet in Marseille und entsagte der Bühne. Von einer Geisteskrankheit befallen, wurde sie anfangs 1872 in die Heilanstalt zu Illenau gebracht, wo sie am 18. Novbr. desselben Jahres starb. In ihrer Blüthezeit mit den schönsten Mitteln ausgestattet und reich begabt, zeigte sie auch für die Darstellung ein schönes Talent. Nur irrte sie von den Grundsätzen des einfach Schönen häufig ab und missbrauchte ihre trefflichen Anlagen zu künstlichen Effekten, die als Manier erschienen. — Sie war die Lehrerin ihrer gleichfalls berühmt gewordenen, ihr im Tode vorangegangenen Schwestern Kathinka H., geboren 1820 und 1840 in Paris, 1842 in Brüssel engagirt, und Clara H. gewesen. Die letztere, geboren am 17. Febr. 1816, war besonders in Wien gefeiert, als Madame Stöckl-H. aber auch auf fast allen grösseren Opernbühnen Deutschlands rühmlichst bekannt. Sie starb am 24. Febr. 1857 im Irrenhause zu Wien. — Den Namen H. repräsentirten auf deutschen Theatern zu gleicher Zeit die Sängerinnen Eva (1842 in Breslau), Fatime (1834 in Wien), Nanette und Sophie (1833 in Prag), welche in nächstem Verwandtschaftsverhältniss zu der zuerst genannten berühmten Familie gestanden haben.

Heineke, Karl, deutscher Schulmann, war 1808 Rector in Berlin und veröffentlichte von seiner Composition Tänze und Variationen für Pianoforte unter dem Titel »Alte und neue Zeit«.

Heineken, Nicolas, deutscher Tonkünstler, geboren gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts im Sächsischen, lebte als Musiklehrer in London und machte sich als Componist durch acht in Musik gesetzte Psalme (London, 1820) vortheilhaft bekannt.

Heinemann, Marcus, Musiklehrer und Componist zu Berlin, war von 1835 bis 1846 als guter Tenorist Mitglied der dortigen Singakademie und veröffentlichte als op. 1 und 2 mehrere Lieder und Gesänge. — Zu gleicher Zeit machte sich eine Sängerin der Singakademie, Jenny H., Schülerin L. Rellstab's, welche gleichfalls Lieder und Gesänge ihrer Composition veröffentlicht hat, ebendaselbst bemerkbar.

Heinemeyer, Christian, vortrefflicher deutscher Flötenvirtuose, geboren 1796 zu Celle, war schon als Knabe im Orchester thätig und trat 1820 in die königl. Kapelle zu Hannover. Im J. 1823 wurde er als königl. Kammermusiker und erster Flötist angestellt und feierte 1855 in Erinnerung an sein erstes öffentliches Auftreten sein fünfzigjähriges Jubiläum. Auch als Concertspieler war er wegen seiner seltenen Bravour und Fertigkeit sehr geschätzt und wirkte in diesem Fache bis 1859, in welchem Jahre er sein letztes öffentliches Concert veranstaltete. Er starb am 6. Decbr. 1872 zu Hannover. — Einen noch grösseren, weiter verbreiteten Ruf als Flötist erwarb sich sein Sohn Ernst Wilhelm H., der, am 25. Febr. 1827 in Hannover geboren, schon frühzeitig von seinem Vater Unterricht erhielt. Seit 1845 wirkte er an der Seite des Letzteren in der königl. Kapelle, ging jedoch 1847 als erster Flötist zur kaiserl. Kapelle nach St. Petersburg und wurde später zugleich Lehrer seines Instrumentes an der Theaterschule daselbst. Von 1859 an lebte er mit russischer Pension, die er sich durch eine zwölfjährige Dienstzeit erworben hatte, wieder in seiner Geburtsstadt Hannover, welche er aber, unzufrieden mit den Ergebnissen des Krieges von 1866, der sein Vaterland an Preussen brachte, wieder verliess, worauf er sich nach Wien begab. Ohne öffentlich aufzutreten, beharrte er dort in Zurückgezogenheit bis zu seinem Tode, der am 12. Febr. 1869

erfolgte. Seine Compositionen für Flöte sind brillant und auf den höchsten Grad technischer Ausbildung effectvoll berechnet, entbehren aber der künstlerischen Tiefe.

Heinert, C. A., um 1722 Cantor in Minden, verfasste einen Auszug aus dem Manuscripte des Regino »*De armonica institutione*«.

Heinichen, Johann David, gelehrter deutscher Tonkünstler und ausgezeichneter Componist, geboren am 17. April 1683 zu Crössuln bei Weissenfels, war der Sohn eines Predigers und musste, um sich zum Rechtsstudium vorzubereiten, die Thomasschule in Leipzig besuchen. Dort trieb er bei den Cantoren Schelle und Kuhnau eifrig Musik und besuchte fleissig die von Melchior Hoffmann gegebenen Opernvorstellungen. Nach Vollendung seiner Studien wurde er Advocat in Weissenfels, begab sich aber nach einigen Jahren wieder nach Leipzig und von dort nach Italien, um sein Heil als Operncomponist zu versuchen. Von den einschlägigen Arbeiten fanden »*Calpurnia*« und »*I pazzi per troppo amore*« in Italien Beifall und Beachtung. In Rom traf er mit dem Fürsten von Anhalt-Köthen zusammen, mit dem er nach Venedig reiste, wo sich gerade der Kronprinz von Sachsen, nachmalige König August II. aufhielt, welcher an H.'s Cantaten so viel Gefallen fand, dass er in Erinnerung daran den Componisten 1718 als Kapellmeister nach Dresden berief. Ein Streit, den schon 1719 daselbst, musikalischer Anordnungen wegen, H. mit dem Castraten Senesino hatte, veranlasste die Entlassung der italienischen Operngesellschaft durch den König. H. blieb an der Spitze der Kirchenmusik, für die er fleissig Messen und andere Werke schrieb. Gleichzeitig arbeitete er sein Hauptwerk, eine schon in Leipzig verfasste, in Hamburg 1711 als »Neu erfundene und gründliche Anweisung zur Erlernung des Generalbasses« erschienene Generalbassschule um und veröffentlichte sie unter dem Titel: »Der Generalbass in der Composition, oder neue und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender mit besonderm Vortheil durch die Principia der Composition, nicht allein den Generalbass im Kirchen-, Kammer- und theatralischen Stylo vollkommen *et in altiori gradu* erlernen, sondern zu gleicher Zeit in der Composition selbst wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung oder musikalischen Raisonnement von der Musik überhaupt und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos« (Dresden, 1728). In diesem höchst schätzbaren, fast 1000 Seiten starken und mit sehr vielen Notenbeispielen versehenen Lehrbuche versäumt H. keine Gelegenheit, vor der übertriebenen Anwendung contrapunktischer Gelehrsamkeit in der praktischen Musik zu warnen, ein Rath, den er selbst aber nicht eben befolgte, da seine, übrigens sehr selten gewordenen Compositionen überwiegend gekünstelte Gedankenarbeiten sind. Mit dem Plane beschäftigt, eine grosse Messe zu schreiben, in welcher alle Arten des Contrapunkts Verwendung finden sollten, ereilte ihn am 16. Juli 1729 in Dresden der Tod. Er starb an der Schwindsucht. Von seinen Werken findet man die Opern »Flavio Crispo« und »Mario«, sowie fünf Serenaden, 57 Cantaten und Tafelmusiken in der königl. sächsischen Bibliothek zu Dresden.

Heinicke, Christoph, deutscher Claviervirtuose, geboren 1717 zu Engelsdorf bei Leipzig, war 1757 als Cembalist in der Kapelle des Fürsten von Anhalt-Zerbst angestellt.

Heinlein, Paul, vorzüglicher deutscher Clavier- und Orgelspieler, sowie gewandter Componist, ward am 11. April 1626 als der Sohn des berühmten Arztes Sebastian H. zu Nürnberg geboren. Seine früh sich kundgebende Anlage zur Musik erhielt durch Unterricht auf Clavier, Orgel und mehreren anderen Instrumenten eine feste Basis, und 1646 schickte ihn sein Vater behufs weiterer künstlerischer Ausbildung nach Linz und München, ein Jahr später sogar nach Italien, wo H. drei Jahre lang bei den anerkanntesten Meistern dem Studium der Composition oblag. Nach Nürnberg zurückgekehrt, wurde er zuerst als Rathsmusicus, 1655 als Organist an der Egidienkirche, 1656 als Musikdirektor an der Frauenkirche und endlich 1658 als Haupt-

organist zu St. Sebaldus angestellt. In dieser Eigenschaft starb er am 6. Aug. 1686, hochgeschätzt als einer der besten Virtuosen seiner Zeit. Auch als Componist vieler verschiedenartiger Stücke für seine Instrumente, sowie zahlreicher Kirchenwerke war er in seiner Zeit berühmt. Erhalten geblieben sind von ihm nur zwei Gelegenheitsarbeiten, deren volle Titel Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon vom J. 1812 aufführt.

Heinrich VI., römisch-deutscher Kaiser von 1190 bis 1197, der dritte aus dem Geschlechte der Hohenstaufen, zählt zu den bedeutendsten deutschen Minnesängern. Im J. 1165 geboren, wurde er schon 1169 zum römischen König gekrönt, folgte 1190 seinem Vater Friedrich I. in der Kaiserwürde und starb nach einer schreckenvollen Regierung, vielleicht durch Vergiftung, am 28. Septbr. 1197 zu Messina. Von ihm sind die Texte zweier Lieder erhalten geblieben, deren zart und schön ausgedrückte Gedanken um so mehr zu bewundern sind, als sie mit seinem tyrannischen und blutdürstigen Charakter im grellsten Widerspruche stehen.

Heinrich I., im 15. Jahrhundert, und **Heinrich III.**, von 1574 bis 1589 König von Frankreich, zeichneten sich in der praktischen Musikübung zu ihrer Zeit hervorragend aus und verschmähten es nicht, als Sänger auch öffentlich aufzutreten.

Heinrich VIII., König von England und Irland von 1509 bis 1547, bestieg mit 18 Jahren, tüchtig an Geist und Körper ausgestattet und durch eine wissenschaftliche wie künstlerische Erziehung wohl vorbereitet, den Thron, auf dem er sich gleichwohl als Despot so furchtbar machen sollte. Wie der gesinnungsverwandte Nero trieb er sehr eifrig, ja leidenschaftlich Musik, die freilich seine Sitten keineswegs sänftigte; er sang, spielte die Flöte und das Spinett mit hervorragender Fertigkeit und componirte auch mit vielem Geschicke. In Boyce's Sammlung altenglischer Kirchenmusik befindet sich ein vierstimmiges Anthem von ihm, welches mit den Worten beginnt: »*O Lord, the maker of all things*« und im zweiten Bande von Hawkin's »Geschichte der Musik« eine dreistimmige lateinische Motette: »*Quam pulchra es*«. Auch zwei vollständige Messen zum Gebrauche der königl. Kapelle hat er componirt.

Heinrich IV., Herzog von Breslau, deutscher Minnesänger, gelangte 1266, noch minderjährig, zur Regierung und hatte während seines Lebens fast unausgesetzt Fehden mit benachbarten Fürsten und Zwistigkeiten mit der Geistlichkeit zu bestehen. Dennoch begabte er viele Stiftungen, Kirchen, Klöster und erbaute 1288 die Collegiatkirche zum Heiligen Kreuz in Breslau, welche noch jetzt eines der bedeutendsten Bauwerke der Stadt ist und in der er auch begraben liegt. Im J. 1289 zum Herzoge von Krakau erwählt, starb er am 23. Juni 1290 auf seiner Burg zu Breslau, ohne sein neues Land gesehen zu haben. H. war ein ritterlicher Held und vielseitig gebildet, sogar gelehrt. Obgleich polnischen Stammes, liebte er doch deutsche Bildung und Sprache, ja dichtete und sang in der letzteren. Nur zwei seiner Lieder sind auf uns gekommen; diese bekunden aber sein Talent zur Genüge und gehören zu den besten und sinnigsten Erzeugnissen der höfischen Kunst.

Heinrich von Linouwe, deutscher Minnesänger aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, von dessen Leben und Schaffen nichts bekannt geblieben ist. Dass sein Name noch erhalten geblieben ist, verdanken wir seinem Zeitgenossen, dem Epiker Rudolph von Ems, der in seinen Gedichten »Alexander« und »Wilhelm von Orlenz« H.'s Erwähnung thut.

Heinrich von Meissen, s. Frauenlob.

Heinrich von Morungen, deutscher Minnesänger, lebte Ende des 12. oder zu Anfange des 13. Jahrhunderts und stammte wahrscheinlich aus dem sächsischen (nicht süddeutschen) Geschlechte der Morungen, welches seine Burg am Flüsschen Mor bei Göttingen hatte. Seine Lieder haben in Sprache sowie Haltung etwas Alterthümliches, das auf die Zeit der ersten Entwickelung der höfischen Dichtung hinweist. Gleichwohl zeichnen sie sich durch raschen,

lebendigen Gang, sowie durch grossen Reichthum an wirkungsvollen Bildern und geistreichen Wendungen aus.

Heinrich von Müglin, oder eigentlich von Mügeln, denn er war aus Mügeln im Meissen'schen gebürtig, soll nach der Ueberlieferung der Meistersinger einer der vier (oder zwölf) Erfinder des Meistergesanges gewesen sein; auch war sein »langer Ton« einer von den vier gekrönten Tönen des meisterlichen Hortes. Er lebte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und scheint sich vorzüglich in Böhmen und Oesterreich aufgehalten zu haben. Die von ihm erhalten gebliebenen Lehr- und lyrischen Gedichte sind zwar überwiegend abenteuerlich-phantastisch gehalten und historisch merkwürdig, sonst aber von keiner künstlerischen Bedeutung.

Heinrich von Ofterdingen, deutscher Minnesänger zu Anfange des 13. Jahrhunderts, der an den Höfen des Herzogs Leopold von Oesterreich und des Landgrafen Hermann von Thüringen sich aufhielt und im Leben der heiligen Elisabeth, sowie in der Sage vom »Singerkriege auf der Wartburg« eine Rolle spielt. Dichtungen von ihm sind nicht vorhanden. — Ein ungefährer Zeitgenosse von ihm war der Minnesänger Heinrich von Rücke, welcher aber nur von dem Epiker Heinrich von dem Türlin als solcher namhaft gemacht wird und sonst verschollen ist.

Heinrich von Veldeck (oder von Veldegge), vielgepriesener deutscher Minnesänger vom Niederrhein, lebte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an verschiedenen Höfen (u. A. in Cleve und in Thüringen) und ist jedenfalls vor Beginn des 13. Jahrhunderts gestorben, da schon Wolfram von Eschenbach ihn seinen Meister nennt und Gottfried von Strassburg seinen Tod beklagt. Er darf als einer der ersten deutschen Kunstdichter und Mitbegründer des Minnesanges betrachtet werden. Die lyrischen Episoden in seinem Hauptwerk »Eneit« (Aeneide) sind vortrefflich, voll Lieblichkeit der Sprache und Anmuth der Gedanken. Sein Bild, sehr sinnig und ansprechend aufgefasst, befindet sich in der Manesse'schen Liederhandschrift.

Heinrich, Johann Gottfried, deutscher Tonkünstler, geboren um 1810 zu Schwiebus, war zuletzt Organist in Züllichau. Er hat Kirchen- und Schulgesänge componirt und ausserdem für Seminaristen, Lehrer, Cantoren und Organisten folgende Schriften veröffentlicht: »Der accentuirend-rhythmische Choral« (Glogau, 1861), eine Erörterung der Frage, wie sich der evangelische Choralgesang in seiner wahren Einfachheit allgemein durchführen lässt, und »Orgellehre, Structur und Erhaltung der Orgel« (Glogau, 1861).

Heinrich, Wilhelm, deutscher Tenorsänger, geboren 1804 zu Berlin, war seit seiner Knabenzeit Mitglied des königl. Opernchors daselbst und während seiner Militär-Dienstzeit (1823 bis 1826) Dirigent der Liturgiesänger seines Regiments. Nachmals wieder Chorist des Hoftheaters, wurde er 1830 zum Solosänger ernannt und war in zweiten Tenorrollen sehr verwendbar. Im J. 1853 wurde er ehrenvoll pensionirt.

Heinrichs, Anton Philipp, ein seltsames, durch absonderliche Lebensschicksale gegangenes Musiktalent, geboren am 11. März 1781 zu Schönbüchel in Böhmen, erhielt einigen Clavier- und Violinunterricht, wurde aber Kaufmann und Fabrikbesitzer. Der Fall seines Hauses zwang ihn, nach Amerika zu gehen, und er liess sich in Kentucky nieder, wo er eifrig Musik betrieb, als Naturalist componirte und seine Arbeiten, die in den Vereinigten Staaten überraschend schnellen Eingang fanden, drucken liess. Dadurch angefeuert, bestrebte er sich, die Harmonie- und Compositionslehre gründlicher kennen zu lernen und begab sich nach London, wo er auf diesen Zweck hin sein kleines Vermögen opferte und dahin gekommen, sieben Jahre lang Violinist in einem kleinen Orchester war. Auch in London erschienen nicht wenige seiner Compositionen. Mit einer Sinfonie reiste er 1834 zur Preisconcurrenz nach Wien, bei welcher ihm jedoch Franz Lachner den Rang ablief. Nach Amerika zurückgekehrt, liess er sich in New-York nieder und spielte, unter dem Namen »der Vater Heinrich«

bekannt, eine populäre Figur. Obwohl er in allen Gattungen componirte, vermochte er nicht mehr durchzudringen. Noch einmal, 1857, besuchte er Deutschland und sein engeres Vaterland, fand aber daselbst keinen Boden für seine künstlerischen Bestrebungen und kehrte 1858 nach New-York zurück, woselbst er am 3. Mai 1861 hochbetagt starb.

Heinrichs, Johann Christian, geboren um 1760 zu Hamburg, veröffentlichte eine für damalige Zeit interessante Schrift »über Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik«.

Heinrici, s. Henrici.

Heinroth, Christoph Gottlieb, tüchtiger deutscher Orgelspieler, ein Schüler des berühmten G. G. Schröter, war 62 Jahre hindurch Organist an der Peterskirche in Nordhausen. — Sein Sohn, Gottlieb H., studirte, obwohl musikalisch gut ausgebildet, in Halle Theologie und zeichnete sich auch späterhin als Sänger und Harfenspieler aus. Auch hat er Mehreres, besonders Trios für Harfe, componirt.

Heinroth, Johann August Günther, berühmter musikalischer Schriftsteller, war das fünfte und jüngste Kind des oben genannten Christoph Gottlieb H. und zu Nordhausen am 19. Juni 1780 geboren. Musikalisch vorzüglich beanlagt, unterrichtete ihn sein Vater schon sehr frühzeitig im Clavierspiel und Generalbass, und mit fürf Jahren sang H. die Melodien aus den Hiller'schen Operetten nach, während er, zwölf Jahre alt, componirte und Lieder dichtete. Nachdem er das Gymnasium seiner Vaterstadt durchlaufen hatte, bezog er 1798 die Universität Leipzig und zur Vollendung seiner theologischen Studien 1800 die zu Halle. Der Umgang, dort mit Hiller, hier mit Türk erhielt ihn bei fleissiger musikalischer Uebung. Bei einem musikliebenden Pfarrer zu Gittelde am Harz erhielt H. hierauf eine Hauslehrerstelle, die er aber zwei Jahre später mit einem Posten als Lehrer an dem neu erstandenen Jacobson'schen Institute in Seesen, an dessen Organisation er kräftig mitwirkte, wie nicht minder für die Reform des jüdischen Gottesdienstes jener Stadt, für welchen er Lieder dichtete, Melodien setzte und dieselben mit Orgelbegleitung versah. Dasselbe that er auch für die israelitischen Gemeinden in Kassel und Berlin, wohin Jacobson darauf seine Cultusreform verpflanzte. Mittlerweile war H. zum Doctor der Philosophie in Helmstädt promovirt worden und erhielt 1818 einen Ruf als Universitäts-Musikdirektor nach Göttingen als Nachfolger Forkel's. In dieser schwierigen Stellung suchte er zunächst das ganz geschwundene Interesse für die neuere Musik zu heben und errichtete zu diesem Zwecke eine akademische Singakademie und einen eigenen öffentlichen Lehrstuhl für den wissenschaftlichen Theil der Tonkunst, führte wieder die unter Forkel eingegangenen regelmässigen akademischen Concerte ein und ertheilte jungen Theologen Unterricht im Kirchen- und Altargesange. Um sein Wirken nicht blos zu localisiren, vielmehr zu erweitern, veröffentlichte er eine »Volksnote oder vereinfachte Tonschrift«, welches Büchlein in allen Elementarschulen Hannover's Eingang fand und die unvollkommene Zifferschrift verdrängte. Dem praktischen Zwecke desselben reihte er an: eine »Gesangunterrichtsmethode für höhere und niedere Schulen« und eine »Kurze Anleitung, die Choräle nach Noten leichter und geschwinder als nach Ziffern singen zu lehren«, welcher letzteren er zur Vervollständigung hierauf auch noch »166 Choralmelodien nach dem im Königreiche Hannover ziemlich allgemein eingeführten Böttner'schen Choralbuche in leichte Tonarten transponirt« und »169 Choralmelodien mit Harmonien begleitet« beigab. Die in diesen Schriften niedergelegte Methode wurde auch von dem Schullehrer-Seminar zu Hannover adoptirt, und so hat sich H. ein fortdauerndes Verdienst um den allgemeinen Gesangunterricht sowohl, als um den öffentlichen Kirchengesang erworben. Eine »Kurze Anleitung, das Clavierspielen zu lehren« fand nicht minder günstige Aufnahme, als seine zahlreichen, meist auf das Instructive gerichteten Compositionen für dies Instrument und seine vielen Lieder und Gesänge, deren Texte er häufig auch ver-

fasst hat und die zum Theil in den Volksmund übergegangen sind. Seine schriftstellerische Thätigkeit war ebenfalls eine bedeutende und hoch anerkannte. Abgesehen von poetischen, historischen, geographischen und naturwissenschaftlichen Werken schrieb und veröffentlichte er in Göttingen sein Antrittsprogramm »Ueber die Vernachlässigung des Gesanges«, ferner »Musikalisches Hülfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten« (1833) und zahlreiche Aufsätze, Abhandlungen und Kritiken für die »Leipziger allgem. musikal. Zeitung«, »Cäcilia«, »Eutonia« und für das Schilling'sche »Universallexikon der Tonkunst«. Nach einer nach allen Seiten hin anregend und segensreich entfalteten Wirksamkeit starb H. am 2. Juni 1846 zu Göttingen. — Seine Tochter, Francisca H., machte sich als Concertsängerin mit schöner, sehr umfangreicher und wohlgebildeter Stimme im engeren Umkreise vortheilhaft bemerkbar.

Heins, J. J., geboren 1810 zu Schnega bei Ueltzen, etablirte 1838 zu Hamburg unter der Firma Baumgarten und Heins eine Pianofortefabrik, die er durch Betriebsamkeit und Intelligenz zu Ruf und Bedeutung brachte, besonders als es ihm glückte, durch Erfindung der Construction mit überliegenden Basssaiten einen neuen wichtigen Impuls für den Clavierbau hervorzubringen.

Heinse, Johann Jacob Wilhelm, ein genialer deutscher Dichter und Schriftsteller, dessen Künstlerromane wegen der eingeflochtenen scharfsinnigen Kunsturtheile unsere Beachtung verdienen. Geboren am 16. Febr. 1749 zu Langenwiesen im Sondershausen'schen, wurde er nach einem bewegten Jugendleben 1787 Vorleser, bald darauf Hofrath und Bibliothekar des Kurfürsten von Mainz. Während der Kriegszeiten flüchtete er die ihm anvertraute Bibliothek nach Aschaffenburg, wo er bis zu seinem Tode, am 22. Juni 1803, verblieb. Sein Roman »Hildegard von Hohenthal« (2 Bde., Berlin, 1796; 2. Aufl. 3 Bde., ebendas. 1801; neue Ausg., Leipzig, 1838), so gemein und werthlos die Handlung ist, bekundet eine glühende Liebe zur Musik, namentlich zur italienischen, und im didaktischen Theile eine tüchtige Kenntniss musikalischer Dinge, welche über die Apotheose der nackten Sinnlichkeit hinwegsehen lassen muss. Es ist übrigens offenbar, dass diese Betrachtungen über die Tonkunst aus handschriftlichen Notizen, die H. in Italien niedergeschrieben hatte, entstanden sind; oft hat er die ursprüngliche Fassung derselben nicht einmal überarbeitet, sondern ganz so mitgetheilt, wie er sie zur Zeit hingeworfen hatte, um seinem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen. Daher sind sie zwar stets geistreich, anregend und im höchsten Grade bemerkenswerth, aber sie verlieren durch die oft rohe Form der Darstellung, noch mehr aber durch ihre ungehörige Einkleidung vielfach an Werth.

Heinsen, Johann, geschätzter deutscher Organist, der als solcher zu Anfange des 18. Jahrhunderts in Breslau angestellt war. In dieser Zeit gab er auch neu variirte Choralgesänge für Clavier heraus.

Heinsius, Clara, talentvolle Gesangscomponistin, geboren 1801 zu Berlin, war die Tochter des 1849 verstorbenen Literaturhistorikers und Grammatikers Theodor H. Rungenhagen unterrichtete sie in der musikalischen Composition, und schon 1819 liess sie ein Heft Balladen und Gesänge erscheinen. Sie verheirathete sich 1822 mit dem Kaufmann Junge, starb aber schon am 11. März 1823 zu Berlin.

Heinsius, Ernst, Organist zu Arnheim in Geldern um 1760, componirte Sinfonien und Violinconcerte. — Zu Anfange des 17. Jahrhunderts lebte zu Frankfurt a. O. der Superintendent Martin H., welcher zugleich ein guter, eifriger Sänger und ein durchgebildeter Musiker war.

Heintz, Albert, guter Pianist und Orgelspieler, geboren um 1818 zu Berlin, war zuerst Schüler des Organisten C. Rust in Berlin und machte seine weiteren Studien im königl. Institute für Kirchenmusik. Im J. 1855 wurde er Organist an der neu erbauten Andreaskirche, von welcher er später an die Petrikirche versetzt wurde. Gleichzeitig wirkt er als geschätzter Pianofortelehrer.

Lieder und Clavierstücke seiner Composition sind im Druck erschienen, in neuester Zeit auch »Aneinandergereihte Perlen« (Potpourris) aus R. Wagner'schen Musikdramen.

Heintz, Wolfgang, auch Heinz geschrieben, berühmter deutscher Componist und vortrefflicher Orgelspieler, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und stand um 1530 als Organist in den Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle. Das von Mich. Vehe herausgegebene Gesangbuch (Halle, 1537) enthält Melodien theils von ihm, theils von seinem Freunde und Collegen Joh. Hoffmann. Der noch jetzt gesungene Choral »Christ, unser Herr zum Jordan kam« (*d f g a g c̄ h a*) wird ihm irrthümlich zugeschrieben; er hat nur einen Tonsatz über die ältere Melodie in Rhaw's Schulgesangbuch von 1544 geliefert. Ausserdem hat H. eine Orgel- und Instrumenttabulatur veröffentlicht.

Heintzelmann, Johann, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 29. Jan. 1626 zu Breslau, besuchte das Elisabeth-Gymnasium daselbst und später die Universität Wittenberg. Schon 1651 wurde er zum Rector des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin ernannt, 1658 zum Diacon an der Nicolaikirche daselbst und endlich 1660 zum Superintendenten in Salzwedel, als welcher er 1687 starb. Von ihm: »*Oratio de musica colenda*« (Berlin, 1657).

Heinz, August Humbert, musikkundiger Mediciner aus Schlesien, lebte gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Arzt zu Waldenburg, gründete daselbst ein Liebhabertheater und führte auf demselben einige Singspiele eigener Composition mit vielem Beifall auf.

Heinze, s. Häntze.

Heinze, Gustav, Firma einer deutschen Musikverlagshandlung, die ihren Sitz in Leipzig hat und 1858 von Gustav Moritz H. gegründet wurde. Dieser, geboren 1834 zu Bernburg, zeichnet sich als guter Clavierspieler und durch ein treffliches Kunstwissen aus, wie denn auch sein Verlag überwiegend aus gediegenen Werken (Schumann'sche, Berlioz' gesammelte Schriften u. s. w.) zusammengesetzt ist. — H.'s Gattin, Sara H., geborene Magnus, geboren 1839 zu Stockholm, ist eine ausgezeichnete Pianofortevirtuosin, welche ihre höhere Ausbildung der Schule Theod. Kullak's, sowie auch Dreyschock und Fr. Liszt verdankt und in Concerten, besonders in Norddeutschland und in ihrem Vaterlande, sich einen überaus ehrenvollen Ruf erworben hat. Seit ihrer Verheirathung wirkt sie in Dresden als angesehene Musiklehrerin und Concertspielerin. Einige Bearbeitungen Bach'scher und Field'scher Werke, in denen sie einen feinen Geschmack und pädagogisches Geschick bekundet, sind im Druck erschienen.

Heinze, Gustav Adolph, verdienstvoller deutscher Componist und Tonkünstler in Amsterdam, geboren den 1. Octbr. 1820 zu Leipzig, war der Sohn des vortrefflichen Musikers Ferdinand H., welcher dreissig Jahre hindurch ein höchst ehrenwerthes Mitglied des Gewandhaus-Orchesters zu Leipzig war und im Juli 1850 daselbst starb. Sowohl unter seines Vaters Leitung auf dessen Instrument, der Clarinette, als unter der W. Haake's auf dem Piano, entwickelten sich die Anlagen des jungen H. so schnell, dass man ihm schon mit 15 Jahren eine feste Anstellung bei dem Gewandhaus-Orchester ertheilte. Den ersten Unterricht in der Harmonielehre erhielt er 1834 von dem Organisten Sieber, der jedoch bald abgebrochen und mit gutem Erfolge von E. G. Müller fortgesetzt ward. Leider folgte aber Müller nur zu bald einem Rufe nach Altenburg. Im J. 1840 erhielt H. durch Mendelssohn's Einfluss einen einjährigen Urlaub, welchen er zu eingehenden Studien bei dem Kammermusicus Kotte in Dresden benützte, während er in der Composition die lehrreichen Fingerzeige des Kapellmeisters Reissiger benutzte. Kunstreisen nach Hannover, Kassel, Hamburg etc. folgten hierauf, welche ihm u. A. auch Marschner's und Spohr's Anerkennung einbrachten. Besonders günstig wirkte Mendelssohn auf H., welcher ihm wohlwollend seine Compositionen durchsah, so den ersten Akt

der Oper »Loreley«, an welcher H. damals arbeitete. Doch das Orchesterfach genügte dem jungen, höher strebenden Künstler nicht; er legte plötzlich seine Stellung am Gewandhaus-Orchester nieder und auch zu gleicher Zeit sein Instrument, welches er sonderbarer Weise seitdem nie wieder berührt hat. Im J. 1844 wirkte H. bereits als zweiter Kapellmeister am Stadttheater zu Breslau. Unstreitig übte seine Gattin, eine sehr talentvolle Künstlerin, einen grossen Einfluss auf seinen Geist und sein Schaffen aus, denn sie verstand es, seinem Streben das rechte Ziel zu zeigen. Im Decbr. 1846 brachte er seine erste dreiaktige Oper »Loreley« in Breslau zur Aufführung, und dieses Erstlingswerk erfreute sich einer ehrenvollen Aufnahme von Seiten der Kritik und des Publikums. Schon 1848 erschien seine zweite Oper, »Die Ruine von Tharand«. Die Texte beider Werke waren von seiner begabten Gattin verfasst. Auch diese Arbeit erwarb sich einen überaus glücklichen Erfolg. Am 22. Jan. 1849 brachte auch Leipzig, H.'s Vaterstadt, und hierauf Dresden diese Oper zur Aufführung.

Im J. 1850 folgte H. einem Rufe als Kapellmeister der deutschen Oper nach Amsterdam; die bald darauf erfolgende Auflösung des Instituts führte ihn jedoch in das Privatleben. Erst 1853 erschien er wieder in einer öffentlichen Stellung und zwar als Direktor der Liedertafel »Euterpe«, welche sich unter seiner fast 20jährigen Leitung zu einer der renommirtesten des Landes erhob. Im J. 1857 übernahm er auch die Direktion der philantropischen Concerte von »Vincentius von Paulo«, dessen Programme nur auf dem oratorischen Gebiete sich bewegen und für deren Ausführung H. die grösste Sorgfalt entwickelte, so dass diese Concerte, getragen von einem vortrefflichen, oft über 250 Sänger zählenden Chore, zu den bedeutendsten Kunstproduktionen Hollands gehören. Für diesen Verein schrieb H. zwei grosse oratorische Werke: »Die Auferstehung« und »*Sancta Caecilia*«, deren erste Aufführungen am 4. Febr. 1863 und 28. Jan. 1870 stattfanden. Zu Beiden dichtete wiederum Frau Henriette Heinze-Berg die mustergültig zu nennenden Texte. Diese Werke fanden eine fast enthusiastische Aufnahme, haben sich unglaublich schnell in ganz Holland verbreitet und überall dieselben glänzenden Erfolge errungen. Auch in Deutschland wurden sie mit grossem Glück aufgeführt in Gotha, Frankfurt, Gladbach. Im J. 1860 übernahm H. die Leitung des Chores in der französischen Kirche auf vier Jahre, und 1862 errichtete er im Auftrag der *Maatschappy tot bevordering der Tonkunst* eine Gesangschule, welche sich unter seiner 9jährigen Leitung eines so glücklichen Erfolges erfreute, dass sich vier Jahre später durch Zuziehung der instrumentalen Classen die jetzige Musikschule daraus bildete.

Für die lutherische Kirche errichtete H. 1868 den Kirchengesang-Verein »*Excelsior*«, dessen Hauptzweck die Veredelung und Verbreitung des protestantischen Kirchengesanges *a capella* ist. Die Resultate dieses Vereines sind bis jetzt überaus günstig zu nennen. Unter den 140 Mitgliedern von erprobten musikalischen Fähigkeiten befinden sich viele herrliche Stimmen (fast alle Privatschüler von H.), so dass die Solisten in dem Chor selbst gefunden werden. Die Thätigkeit des Vereins besteht aus der Mitwirkung an grossen Festtagen und drei grossen Concerten jährlich in der Kirche. — H. hat über 50 Werke geschrieben, von denen mehr als 30 im Druck erschienen sind. Die hervorragendsten ausser seinen beiden Oratorien sind drei Messen, wovon die zweite alleiniges Eigenthum der katholischen Kirche »*Ad majorem dei gloriam*« ist, Cantaten, Cantiken, ein Claviertrio, viele grössere Stücke für Männerchor mit und ohne Orchester, Lieder etc., sowie eine Gesangschule für Elementar-Unterricht in holländischer Sprache (Amsterdam, in 4. Aufl. erschienen). Zu seinen bekannt gewordenen Manuscripten gehören die beiden schon genannten Opern, drei Concert-Ouvertüren, Concertstücke für Harmonie- und Streichorchester, verschiedene grosse Festcantaten mit holländischem Text, Lieder, Chöre etc. Rechnet man zu dieser vielseitigen Thätigkeit H.'s grosse Anzahl

Musikschüler, die sich in Amsterdam auf Hunderte in allen Zweigen der Kunst erstrecken, so ist ersichtlich, dass in ihm ein reiches Künstlerleben vertreten ist. Ausser etwa dem im Haag verstorbenen Lübeck ist aber auch niemals einem deutschen Künstler eine so allgemeine Popularität in den Niederlanden zu Theil geworden, wie H. Beinahe alle Kunstvereine Hollands zählen ihn zu ihrem Ehrenmitgliede und ausserdem verlieh ihm der König von Holland den Orden de Eikenkroon, sein Landesherr, der König von Sachsen, den Albrechtsorden und der kunstsinnige Herzog von Coburg den Ernestinischen Hausorden.

Heischkel, Johann Jacob, deutscher Lautenvirtuose, war seit 1671 in Berlin als kurfürstl. brandenburg'scher Kammermusiker angestellt und hatte seiner Kunstfertigkeit wegen einen weit verbreiteten Ruf.

Heiser, August, vortheilhaft bekannter deutscher Messing-Blasinstrumentenmacher, geboren am 6. Octbr. 1801 zu Berlin, begründete am 1. Juli 1826 zu Potsdam eine eigene Fabrik, deren trefflich gearbeitete Inventions- und Ventilinstrumente seinen Namen über Europa hinaus bis nach Amerika und Australien trugen.

Heiser, Wilhelm, populär gewordener deutscher Liedercomponist, geboren am 15. April 1817 zu Berlin, zeigte schon früh eine schöne Sopranstimme, die, verbunden mit der Sicherheit im Treffen der schwierigsten Intervalle, Veranlassung gab, dass H., kaum 12 Jahre alt, als Chorknabe in die königl. Oper, sowie in den kleinen Kapellenchor des Königs Friedrich Wilhelm III., bestehend aus sechs Knaben und sechs Männern, unter Leitung des Prof. Zelter, Ed. Grell und des Major Einbeck, aufgenommen wurde. Als bei dem ersten Auftreten von Mantius, am 22. Aug. 1830 als Tamino in der »Zauberflöte«, der Versuch gemacht wurde, die drei Genien von Knaben singen zu lassen, wurde H. mit der Parthie des ersten Knaben betraut; der Versuch selbst übrigens gelang über alle Erwartung. H. widmete sich für die Folge ganz der Bühne und wurde als Sänger bei den Hoftheatern in Schwerin und Sondershausen angestellt, beschloss aber diese Laufbahn und widmete sich ausschliesslich der Composition und der Ertheilung von Gesangunterricht und zwar nach einander in Stralsund, Berlin und Rostock. Auf Wieprecht's Wunsch wurde H. 1853 als Musikmeister des Garde-Füsilier-Regiments in Berlin angestellt, übernahm auf Vorschlag Neithardt's die Leitung des Garnison-Kirchen-Chors und hat sich als vortrefflicher Dirigent bewährt. Nach dem Feldzuge von 1866 nahm er seinen Abschied und widmete sich ausschliesslich und mit Erfolg dem Gesangunterricht. Von einigen hundert Liedern, die H., ausser einigen Tänzen und Märschen für Clavier, bis 1875 veröffentlicht hat, sind sehr viele nicht nur in Deutschland überaus beliebt geworden, sondern auch, in die betreffenden Landessprachen übersetzt, nach Frankreich, England, Schweden gelangt, so besonders »Das Grab auf der Haide«, »Die Thräne«, »Zieht im Herbst die Lerche fort« und »Die beiden Grenadiere«. Auch ein Liederspiel von H. wurde in Berlin sehr beifällig gegeben.

Heiserkeit (latein.: *raucedo)* nennt man eine gewisse Unregelmässigkeit der Stimme, wodurch diese ihren lauten, reinen und metallischen Klang einbüsst und statt dessen rauhe, ungleichartige, schnarrende oder auch pfeifende Töne hervorbringt. Gleichzeitig erscheint der Gebrauch des Organs erschwert und durch Husten, der das Hinderniss hinwegzustossen versucht, unterbrochen. Die nächste Ursache dieser Unregelmässigkeit liegt in einer in der Kehlkopfschleimhaut vorgegangenen Veränderung der gewöhnlichen Glätte derselben. Nur bei fortdauernder Vernachlässigung oder fortwirkenden Schädlichkeiten ist diese Veränderung geeignet, einen hohen Grad anzunehmen, ja bis zur Zerstörung der afficirten Haut und des darunter liegenden Knorpels zu führen. In selteneren Fällen rührt die H. allein von Nervenverstimmung her, bei welcher die Stimmritze krampfhaft zusammengezogen wird. Die H. ist im Allgemeinen also keine selbstständige Krankheit, sondern nur ein Krankheitszeichen,

welches je nach den übrigen begleitenden Umständen mehr oder weniger Wichtigkeit hat. Eine leichte Erkältung, der Genuss erhitzender geistiger Getränke, eine Anstrengung der Stimme kann H. hervorrufen, die meist durch Ruhe und Vermeidung der Schädlichkeiten leicht gehoben wird, mitunter aber auch eine im Körper befindliche Krankheitsanlage dazu bringt, den Kehlkopf zum Orte ihres Ausbruches zu treffen und dann nur mit Hebung der ganzen Krankheit sich verliert. — Auch von rauh und unrein, pfeifend oder schnarrend ertönenden Zungenpfeifen der Orgel sagt man, dass sie »heiser« klingen.

Heisius, Kaspar, latinisirt aus Heise, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, der mit Auszeichnung erwähnt wird.

Heissler, Karl, ein vorzüglicher Violinvirtuose der Gegenwart, geboren am 18. Jan. 1823 zu Wien und daselbst von den besten Lehrern auch musikalisch allseitig gebildet. Er ist seit 1843 ein hochgeschätztes Mitglied der k. k. Hofkapelle und zugleich Professor am Conservatorium, sowie Dirigent des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Wie seine Lehrer Jos. Böhm, Matth. Durst und Georg Hellmesberger zeichnet auch er im Solo- und Quartettspiel sich hoch aus.

Helbig, Gottfried, Organist und rühmlichst bekannter deutscher Instrumentenmacher der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welcher in Liegnitz lebte, wo er auch am 1. Jan. 1795 starb. Seine Claviere mit und ohne Flötenregister, sowie auch seine Flügel waren gesuchte und geschätzte Artikel. — Nach seinem Tode übernahm und führte sein Sohn Gottlob H. die Instrumentenwerkstätte fort.

Held, August, deutscher Musiklehrer und Componist, geboren um 1812 zu Magdeburg, wirkte daselbst bis vor Kurzem. Er hat Tänze und Aehnliches für Pianoforte veröffentlicht. — Ein Tanzcomponist aus Baiern, Bruno H., lebte um 1815 zu Mannheim, und ein Gesangscomponist und Doctor der Medicin, Johann Theobald H., geboren um 1760, zu Prag.

Held, Jacob, hervorragender deutscher Violinist und Instrumentalcomponist, geboren am 11. Novbr. 1770 zu Landshut, war der Sohn des dortigen Cantors, der ihn schon als siebenjährigen Knaben mit einem Violinconcert von Stamitz öffentlich auftreten liess. Als Gymnasiast zu Landshut trieb H. auch fleissig Orgel- und Clavierspiel und wurde bald als Organist an das dortige Seminar gezogen. Als Student der Philosophie kam er 1788 nach München und fand in dem Grafen von Tauffkirchen einen Gönner, der ihn durch K. v. Hampeln und dann durch Friedr. Eck im Violinspiel vollends ausbilden und von Danzi in der Composition unterrichten liess. Als Virtuose besuchte H. später das übrige Deutschland, die Schweiz und Nordfrankreich und liess sich auch mit seinem elfjährigen Sohne in Doppelconcerten hören. Hierauf scheint er sich auf seinen Dienst als Hofmusiker und Musiklehrer in München beschränkt zu haben. Componirt hat er Ouvertüren für Orchester, Streichquartette, sowie Concerte und Variationen für Violine.

Helder, Bartholomäus, latinisirt Helderus, geistlicher Dichter und Tonsetzer, geboren um 1585 zu Gotha, wo sein Vater, Johann H., Superintendent war. Trotzdem er musikalische und wissenschaftliche, besonders theologische Studien getrieben hat, war seine erste Stellung die eines Schuldieners *(Ludimoderator)* zu Friemar, einem Dorfe bei Gotha. Seit 1616 Pfarrer in Remstädt, vier Stunden von Gotha gelegen, starb er daselbst am 28. Octbr. 1635 an der Pest. Von 1614 bis 1621 veröffentlichte er an musikalischen Werken: »*Cymbalum Genethliacum*, d. i. Funfzehn Schöne, Liebliche vnd Anmuthige New-Jahres und Weihnacht-Gesänge mit 4, 5 und 6 Stimmen« (Erfurt, 1614); »*Cymbalum Davidicum*, d. i. Geystliche Melodeyen vnd Gesänge mit 5, 6 und 8 Stimmen« (Erfurt, 1620); »Das Vater Unser, nach ihren gewöhnlichen Melodien *in Contrapuncto colorato* mit vier Stimmen gesetzet« (Erfurt, 1621). Ausserdem befinden sich noch 54 Melodien und Tonsätze von ihm im Gothaischen *Cantionale sacrum* (3 Thle., Gotha, 1646, 1648, 1648;

2. Aufl. 1651, 1655, 1657). Ueber H.'s Dichtungen findet man Näheres in E. E. Koch's »Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs« 3. Bd. 3. Aufl. (Stuttgart, 1867) S. 114, 248. Vgl. auch Wetzel's Hymnopoegr. I. 407.

Heldius, Jeremias, latinisirt aus Held, deutscher Musikgelehrter des 17. Jahrhunderts, ist der Verfasser eines »*Schema melopoeticum*«.

Hèle, Georges **de la,** niederländischer Contrapunktist, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Hainaut, war Musikmeister an der Kathedralkirche zu Tournay und wurde von dort aus als Kapellmeister an den Hof des Königs Philipp II. nach Madrid berufen. Sein Todesjahr ist unbekannt. In Antwerpen erschienen von ihm acht Messen für 5, 6 und 7 Stimmen (1578).

Helene Paulowna, Grossfürstin von Russland, eine vorzügliche Pianistin und begeisterte Freundin, Kennerin und Förderin der Musik, wurde am 9. Jan. 1807 zu Stuttgart als Prinzessin von Würtemberg geboren und führte bis zu ihrer Vermählung mit dem Grossfürsten Michael von Russland (am 19. Febr. 1824) die Namen Friederike Charlotte Marie. Sie wirkte in Russland höchst segensreich für die Hebung und Verbreitung von Kunst und Wissenschaft und war u. A. die Begründerin und Patronin der sehr einflussreich gewordenen Musikconservatorien in verschiedenen Städten, sowie der grossen Musikgesellschaften, die sich über den ganzen russischen Staat ausdehnen. Ausserdem unterstützte sie mit fürstlicher Munificenz talentvolle Musiker und beförderte die Herausgabe wichtiger Musikwerke in der liberalsten und umsichtigsten Weise. Ihr Tod, der unerwartet am 20. Jan. 1873 in St. Petersburg erfolgte, traf die höheren Kunstbestrebungen im russischen Reiche wie ein unersetzlicher Verlust.

Helfer, Charles **d',** französischer Kirchencomponist zu Anfange des 18. Jahrhunderts, war Canonicus und Lehrer der Kapellknaben an der Kirche zu Soissons und hat Messen und Vespern gesetzt, die sich durch schöne und kunstvolle Harmonie auszeichnen sollen. — Ein deutscher Componist für Orgel gleichen Namens, nämlich Friedrich August H., geboren am 2. Aug. 1800 zu Weissenfels, war als Organist in Gera angestellt.

Helia, Camillo **di,** italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts aus Bari, schrieb und veröffentlichte zweistimmige Motetten. — Ein Zeitgenosse, wahrscheinlich auch naher Verwandter von ihm war der gleichfalls als Contrapunktist genannte Vittorio di H.

Helikon (griech.) ist der Name eines schon von Aristides und von Ptolemaeus, »*Harmonicorum*« lib. 2 cap. 2, erwähnten und genauer beschriebenen Tonwerkzeuges, das, wie das Monochord (s. d.), zur Feststellung der richtigen Saitenverhältnisse verschiedener Intervalle angewandt wurde. Dies Tonwerkzeug bestand, wenn man der Beschreibung des Pater Kircher in seiner »*Musurgia*« lib. IV. pag. 189 folgt, aus einem einfachen Schallkasten, dessen Resonanzboden genau quadratisch gestaltet war. Zwei gegenüberliegende der Quadratseiten des Resonanzbodens theilte man in vier und in drei gleiche Theile. Von jedem Punkte der einen zum correspondirenden der andern Parallelseite des Resonanzbodens zog man eine Saite — im Ganzen also sieben, die dann mit der ungetheilten Resonanzbodenseite gleichlaufend gingen — und stimmte alle diese Saiten im Einklang. Ferner zog man eine Linie von der einen Ecke der einen ungetheilten Quadratseite zur Mitte der andern. Genau in dieser Flucht setzte man bewegliche Stege (s. d.) unter die Saiten und erhielt dann durch die verschiedenen hierdurch gebildeten Saitentheile verschiedene Intervalle in höchster Reinheit. Das H. gab nach dieser Einrichtung folgende Tonverhältnisse: den Einklang (s. d.) durch das Verhältniss 1 : 1 dargestellt; die Octave (s. d.) = 2 : 1; die Doppeloctave (s. d.) = 4 : 1; die Quinte (s. d.) = 3 : 2; die Zwölfte, Duodecime (s. d.) oder Octave der Quinte = 3 : 1; die Quarte (s. d.) = 4 : 3; die Eilfte, Undecime (s. d.) oder Octave der Quarte = 8 : 3 und den grossen Ganzton (s. d.) = 9 : 8. Da das H. nicht alle Intervalle

darstellte, so construirte man sich auch wohl in früherer Zeit H.s mit mehr Saiten. Vgl. Kircher's »*Musurgia*« I. pag. 188 und »*Cölius Rhodiginus*«. Alle Tonwerkzeuge jedoch, die auf Grund der Theorie des H.s construirt wurden, genügten nicht für jede gewünschte Intervalldarstellung. Besonders gaben sie keine sofort klar zu erkennende Uebersicht der geometrischen Saitenverhältnisse. Deshalb sah man bald die H. genannten Tonwerkzeuge mehr als eine musikalische Spielerei, denn als zur Bestimmung der Saitenlängen der verschiedenen Intervalle dienliche Tonwerkzeuge an. Jetzt kennt man dieselben nur noch, wie erwähnt, nach der Beschreibung in älteren musiktheoretischen Werken. 2.

Hell nennt man jeden klaren und scharfen Ton, der sowohl in weiterer Ferne als in nächster Nähe dem Ohre angenehm klingt und leicht in Bezug auf seine Klanghöhe erkennbar ist. Wahrscheinlich ist das vorzüglich nur erkennbare Erscheinen des Haupttones ohne Aliquottöne (s. d.) in höherer Intensität die Ursache der h. genannten Toneigenheit. Weil nun diese Toneigenheit bei den Klängen der offenen Labialstimmen der Orgel sich am meisten bemerkbar macht, so könnte man dieselbe wohl auf die ganze Gattung dieser Register anwenden, wie sie in früherer Zeit auf einem Register insbesondere gebraucht wurde (s. Hellpfeife). 2.

Hellbach, Johann Andreas, deutscher Tonkünstler, geboren 1665, war Cantor an der Hauptkirche zu Naumburg und Musikdirektor an den Kirchen St. Othomar und St. Mauritius daselbst.

Hellebrand, Johann, Componist und Musiklehrer, geboren im J. 1808 in Zdic (Böhmen), lernte das Pianofortespiel bei Habern in Prag, und als er nach Lemberg kam, auch den Generalbass und Contrapunkt bei Witte in Lemberg, wo er später zu den renommirtesten und gesuchtesten Musiklehrern gehörte. Von seinen zahlreichen Compositionen, die sich im Manuscripte bei seiner Gattin in Lemberg befinden, ist nur eine einzige im Druck erschienen, nämlich eine *Polka brillante*, die er auch nur auf Anregung Fr. Liszt's, des Dedicanten derselben, herausgab. H. starb am 2. Aug. 1861 in Lemberg. Er hat den Ruf eines bescheidenen Künstlers und eines ausgezeichneten Musiklehrers hinterlassen. M—s.

Heller, Ferdinand, deutscher Tenorsänger und Componist, war um 1783 zu Bonn in der kurfürstl. kölnischen Hofkapelle angestellt, zu deren vorzüglichsten Sängern er gerechnet wurde.

Heller, Stephen, vortrefflicher Pianist, aber noch ausgezeichneter als geistvoller Componist für sein Instrument, wurde am 15. Mai 1815 zu Pesth von ziemlich bemittelten Eltern geboren. Als einziger Sohn erhielt er eine sorgsame Erziehung, mit welcher auch Unterricht im Clavierspiel verbunden war. Gegen die kaufmännischen Studien, für die er bestimmt war, verrieth der Knabe bald eine unüberwindliche Abneigung, gefiel sich aber dafür um so besser in seinen musikalischen Erholungsarbeiten und machte so grosse und bedeutende Fortschritte, dass er sich an der Seite seines Pianofortelehrers F. Bräuer in einem Doppelconcerte von Dussek öffentlich hören lassen konnte. In Folge dessen fügte sich sein Vater der Nothwendigkeit und schickte den Sohn zu dessen geistiger wie musikalischer Ausbildung nach Wien. Bei dem vortrefflichen Claviermeister Ant. Halm daselbst erhielt H. einen gediegenen, rasch fördernden Musikunterricht, so dass er schon nach seinem ersten Concerte im J. 1827 von sich reden machte. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, gab er einige ergiebige Concerte, da seine Mitbürger sich drängten zu hören, ob aus dem verschlossenen, unbeachtet gebliebenen Knaben wirklich ein Künstler geworden sei. Bald darauf trat H. seine erste und letzte Kunstreise durch Oberungarn nach Krakau, Warschau und weiterhin über Breslau, Leipzig, Braunschweig, Hannover nach Hamburg an. Von dort ging er über Frankfurt a. M. nach Augsburg. Ein von ihm componirtes Concert mit Orchesterbegleitung war damals die erste grössere Probe seines schaffenden Talents. In

Augsburg überfiel ihn eine gefährliche Krankheit, und er musste seine Concertreise unterbrechen. Er fand in einem kunstliebenden Hause freundschaftliche Aufnahme und die liebenswürdigste Pflege. Das erfreulichste Ergebniss dieses Aufenthalts war neben der allmälig wiedergekehrten Gesundheit ein inzwischen gewonnenes wahres Verständniss der Musik, und eine erste Liebe legte überdies den Keim zu seinen späteren musikalischen Dichtungen in sein Gemüth. Im freundschaftlichen Umgange mit einem hochintelligenten Kunstkenner, dem Grafen Fugger, sowie mit Chélard, Drobisch und Stetten bildete sich auch sein Geist schnell aus, und der Einfluss jener glücklichen Zeit äusserte sich deutlich in seinen damaligen Compositionen op. 7, 8 und 9, welche sich so vortheilhaft von seinen ersten Versuchen unterscheiden, dass sie als die eigentlichen Anfänge seines künstlerischen Schaffens betrachtet werden müssen.

H. ging erst nach mehrjährigem Aufenthalte in Augsburg zu seinen Eltern auf Besuch, kehrte aber schon im nächsten Jahre dahin wieder zurück. Nach seinem eigenen Geständnisse hat er in Augsburg mehr Musik gelesen und die ältere wie neuere Musikliteratur besser kennen gelernt, als dies auf irgend einer Hochschule hätte der Fall sein können. Künstlerisch gefestigt, erwachte die alte Wanderlust wieder in ihm, und er begab sich 1838 auf den Rath seiner Freunde nach Paris. Hier fand er eine ungeahnte einflussvolle Anregung nach allen Seiten hin, die er besonders dazu benutzte, die Lücken, die allzu einseitiges Kunststudium bei ihm gelassen hatten, nach und nach zu ergänzen; literarische und historische Studien füllten in erster Linie seine Zeit aus. Der Umgang mit den geistigen Notabilitäten der französischen Hauptstadt ausserdem rückte ihn zwar dem Cultus der eleganten, spirituellen Manier näher als jemals zuvor, aber er vermochte ihn nicht um seinen deutschen Musikglauben zu bringen, dem er in seiner späteren Richtung stets treu blieb. Die Leiden für sein unabhängiges Streben im Leben, in der Kunst und im Worte blieben nicht aus, und er musste diesem Streben manchen materiellen Vortheil zum Opfer bringen, aber niemals hat er sich, wie seine Compositionen beweisen, zu Modearbeiten demüthigen lassen. So musste er denn anfangs oft Noth leiden und verschiedene Leidenschaften mit ihren Stürmen von Gemüthsaufregungen über sich ergehen lassen, ohne dass er geistig erschüttert oder gebeugt worden wäre. Alles, was manchen Anderen gebrochen haben würde, diente nur zur Stählung seines Talents und seines selbstständigen Charakters, und die ihm nicht erspart gebliebenen geistigen Kämpfe und Seelenleiden fanden einen veredelten Abglanz in seinen Tondichtungen, die für den Kenner, überhaupt für empfindende Gemüther um so mehr Anziehungskraft haben, als sich in denselben in der That die Geschichte eines edeln, vielgeprüften Lebens abspielt. Er ernährte sich in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Paris theils von Unterricht, theils von seiner Feder durch musikalische Kritiken, die so fein und geistreich geschrieben waren, dass sie nicht geringes Aufsehen machten.

H. zog es vor, seine damaligen Compositionen in der Provinz und fast umsonst herauszugeben, um nicht durch das Betreten der Landstrasse der Routine seiner Kunstreligion untreu zu werden, was ihm bei den Pariser Verlegern den Ruf eines unpraktischen Märtyrers einbrachte. Er spielte nur noch in den intimen Kreisen Auserwählter, die ihn hoch verehrten, von denen aus sich aber endlich sein Name über die enge Sphäre hinaus eine sichere Bahn brach. Seinen Humor wie seinen Schmerz tobte er in den anspruchslos Etüden genannten charakteristischen Phantasiebildern op. 16, kleinen gehaltvollen Meisterstücken der Clavierliteratur, aus. Ein so ernstes, beharrliches Kunststreben musste endlich selbst in Paris von Erfolg gekrönt sein und dem Manne, der nur geistreiche und gediegene Werke schuf, auch in materieller Beziehung eine freundlichere Stelle sichern. Von etwa 1845 an darf sich H., der Paris nur im Sommer mit einem Erholungsaufenthalte, meist in der Schweiz, vertauscht hat, den Eingebungen seiner Phantasie und reichen Laune hingeben und hat

nichts mehr vom Unverständniss zu besorgen. Seine Werke für Pianoforte, mit denen er oft fast zu lange pausirte, wurden in der ganzen Musikwelt ungeduldig erwartet und mit höchster Freude empfangen. Er wird von der Kritik einstimmig als der edelste und ursprünglichste Pariser Claviercomponist anerkannt, und selbst das Pariser Conservatorium, welches ihm, dem Ausländer. vergeblich ein Professorenamt anbot, hat die meisten seiner Werke in seinen Unterrichtsstoff gezogen. — H. hat bis jetzt 140 Hefte von seinen Compositionen, bestehend in Sonaten, Etüden, Capricen, Phantasien, Impromptu's, Charakterstücken u. dergl., veröffentlicht. Was diese Werke auszeichnet, ist eben, dass sie den Eindruck einer inhaltreichen Individualität hervorrufen, welche Form und Inhalt in den wohlthuendsten Einklang zu bringen weiss und deren Melodie und Harmonie stets poetisch berühren, weil sie immer eigenthümlich sind.

Hellingk, Lupus, ein Contrapunktist zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wird als ein vorzüglicher Meister seiner Zeit gerühmt.

Hellingwarf, Peter, niederländischer Mathematiker, lebte zu Anfange des 17. Jahrhunderts zu Hoorn und lieferte in einer Schrift Berechnungen über die Weite der Töne, Länge der Orgelpfeifen u. s. w.

Hellmann, Johann Adam Maximilian, deutscher Tonkünstler, war 1727 Cembalist der kaiserl. Hofkapelle in Wien, von wo aus er nach Italien ging und dort u. A. das Drama »Abigail« in Musik setzte.

Hellmesberger, eine um das Kunstleben Wiens hochverdiente Musikerfamilie, deren ältestes Haupt Georg H. war. Geboren am 24. April 1800 zu Wien, erhielt derselbe von seinem Vater, einem gewesenen Landschullehrer, den ersten Violinunterricht und brachte es bei vorzüglichen Anlagen so weit, dass er sich als achtjähriger Knabe schon öffentlich hören lassen konnte. Mit zehn Jahren wurde er erster Sopranist der kaiserl. Hofkapelle an Stelle des so eben ausgeschiedenen Franz Schubert. Für den geistlichen Stand bestimmt, durchlief er später die Klassen des Cisterzienserstifts Heiligenkreuz und nahm in Wien die theologischen Studien auf. Allein er beschloss, sich ganz der Musik zu widmen, und die Gesellschaft der Musikfreunde kam seinen Absichten entgegen, indem sie ihn von Böhm im höheren Violinspiel und von Eman. Förster in der Composition unterrichten liess. Bald wurde er als Hülfslehrer und weiterhin als ordentlicher Professor am Conservatorium zu Wien angestellt. Eine lange Reihe vorzüglicher Violinisten, in erster Reihe seine beiden Söhne Georg und Joseph, bezeichnen seine ehrenvolle Lehrthätigkeit. Als Schuppanzigh 1829 starb, wurde H. zum Orchesterdirektor am Hofoperntheater ernannt und ein Jahr später auch in der Hofkapelle angestellt. Endlich pensionirt, lebte er in Zurückgezogenheit, bewahrte aber seine Rüstigkeit und Geistesfrische bis zu seiner letzten Stunde. Er starb am 16. Aug. 1873 zu Neuwaldegg bei Wien. Als Solospieler fertig und elegant, hat er sich auch als Quartettspieler einen guten Namen erworben. Von seinen Compositionen sind Concerte, Variationen, ein Streichquartett u. s. w. im Druck erschienen. — Der ältere seiner beiden Söhne, gleichfalls Georg H. geheissen, geboren 1828 zu Wien, wurde unter väterlicher Anleitung ein vortrefflicher Violinist, der 1847 auf Concertreisen durch Deutschland und England grosse Erfolge errang und 1849 als Concertmeister der königl. Hofkapelle in Hannover angestellt wurde. Leider starb er in dieser Stellung schon am 12. Novbr. 1852, nachdem er eine Oper, »Die Bürgschaft«, vollendet hatte. — Sein Bruder, Joseph H., geboren zu Wien am 3. Novbr. 1829, ist dasjenige Glied der Familie, welches dem Namen einen hellleuchtenden Glanz verliehen hat. Frühzeitig hatte auch er vom Vater die trefflichste Ausbildung erhalten, so dass er gleichfalls an der Kunstreise durch Deutschland im J. 1847 Theil nehmen konnte. Schon 1850 wurde er Professor des Violinspiels und Direktor des Wiener Conservatoriums, 1860 Concertmeister am Hofoperntheater und 1865 als Nachfolger Mayseder's erster Violinist der kaiserl. Hofkapelle, eine Ernen-

nung, welche um so mehr Aufsehen erregte, als man fast zum ersten Male von dem Principe der Anciennität zu Gunsten wahrhaft überlegener Begabung einer jüngeren Kraft abging. H.'s grösstes Verdienst um Wien aber beruht in der festen Begründung, ja Popularisirung der edeln aber ernsten Kunstgattung des Streichquartetts. Mit den von ihm in Verbindung mit Durst, Heissler und Schlesinger am 4. Novbr. 1849 eröffneten und trotz des mehrmaligen Personenwechsels bis auf den heutigen Tag fortgeführten Quartettconcerten ging für die Kammermusik eine neue Aera in Wien auf, insofern, als es H. um die allmälige Veröffentlichung unbekannter oder verschollener Werke dieser Gattung in vollendetster Art zu thun war, ein Princip, welches er später auch auf Orchestercompositionen ausdehnte. Als Dirigent weiss er das ihm unterstehende jugendliche Zöglingsorchester des Conservatoriums zu wahren Glanzthaten fortzureissen. Nicht minder verdienstvoll wirkte er als mehrjähriger artistischer Leiter der grossen Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde. In anerkennenswerther Bescheidenheit hat H. niemals auf einem Felde zu glänzen gesucht, auf dem ihm hervorragende Anlage versagt ist, in der Composition; er hat lediglich Instructives veröffentlicht und einige ältere, von ihm zum Theil erst wieder aufgefundene Arbeiten anderer Meister neu herausgegeben. Als Violinist und als Lehrer dieses Instruments jedoch geniesst H. eines wohlverdienten ausgezeichneten Rufs. Eine Menge jugendlich aufstrebender Talente wurde von ihm in hingebendster Art herangebildet und grossgezogen, unter diesen sein eigener hochbegabter Sohn, geboren 1856, der seit 1872 an seiner Seite in den Quartettconcerten tüchtig mitwirkt. Die mannigfachen musikalischen Verdienste H.'s wurden wiederholt gebührend anerkannt, von der Stadt Wien durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts, vom Kaiser von Oesterreich und anderen Fürsten durch Orden, wie er denn auch schon 1855 als Jury-Präsident der Pariser Weltausstellung die Ehrenmedaille und das französische Ritterkreuz der Ehrenlegion erhalten hatte.

Hellmich, Karl, verdienstvoller deutscher Instrumentenmacher, geboren am 20. April 1818 zu Potsdam, fertigte seit 1844 Streichinstrumente, die einen vorzüglichen Ruf haben, und brachte bei denselben mit Erfolg seine Erfindung an, die Balken zu fenstern, um dadurch die möglichst freieste Schwingung der Saiten zu bewirken. Im J. 1851 übernahm er die renommirte Instrumentenhandlung seines Schwiegervaters Karl Grimm in Berlin und starb daselbst 1867.

Hellmich, Wilhelm, vortrefflicher deutscher Violinist, geboren am 30. Juni 1839 zu Berlin, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung von Ferd. Laub und ist seit dem 1. Aug. 1868 als erster Violinist der königl. preussischen Kapelle angestellt. An der Spitze verschiedener Unternehmungen im Interesse gediegener Kammermusik wirkt er ausserdem sehr verdienstvoll in Berlin.

Hellmuth, Friedrich, guter deutscher Sänger und Componist, geboren 1744 zu Wolfenbüttel, verdankte seiner herrlichen Knabenstimme eine gründliche Ausbildung in der Musik. Er widmete sich der Oper und dem Schauspiele und übernahm die Direktion des markgräfl. schwedt'schen Theaters. Als trefflicher Tenorsänger und als Schauspieler war er 1770 in Weimar und hierauf in Gotha beliebt. Von letzterer Stadt aus ging er als Hofmusiker nach Mainz, wo er auch als Instrumentalcomponist (u. A. drei Sonaten für Clavier mit Begleitung von Violine und Violoncello) Anerkennung fand. Er starb zu Anfange des 19. Jahrhunderts in Mainz. — Sein Bruder, Karl H., war ebenfalls Hofmusiker in Mainz, lebte aber seit 1801 zurückgezogen in Erfurt, wo er auch um 1830 hochbetagt gestorben ist. Er war der Gatte der berühmten Sängerin Franzisca Josepha H., geborene Heist, geboren 1746 zu Mainz, die zuerst Sängerin und Schauspielerin am Seiler'schen Theater zu München, um 1772, in welchem Jahre sie sich mit H. verheirathete, als Bravoursängerin in Weimar und dann in Gotha glänzte. Hierauf war sie kurfürstl. Kammersängerin in Mainz, von wo aus sie 1785 mit ihrem Gatten Deutschland

bereiste und mit dem grössten Beifall sich u. A. in Dresden hören liess. Sie wurde noch in demselben Jahre für das markgräfl. schwedt'sche Theater und 1788 für das Nationaltheater in Berlin engagirt, 1794 jedoch verabschiedet. Ihre Tochter war Marianne Müller (s. d.) und ihre Schülerin die berühmte Schick. An ihrer sehr umfangreichen und biegsamen Stimme setzte die Kritik nur eine gewisse Schärfe und Schneidigkeit aus.

Hellpfeife nennt Prätorius ein 2,5 metriges offenes Manualregister. Weshalb diese Stimme wohl diesen Namen erhalten hat, ersieht man in dem Artikel hell (s. d.), ebenso dass man besser thäte, diesen Zusatznamen einer Gattung Orgelstimmen zu geben, als einer einzelnen Stimme. 2.

Hellwaag, Christoph Friedrich, geboren am 6. März 1754 zu Calw im Herzogthum Würtemberg, war bischöfl. lübeck'scher Hofrath und Leibarzt zu Eutin und suchte in einer gedruckten Dissertation den Parallelismus der Farben des Regenbogens mit den Tönen der musikalischen Octave nachzuweisen.

Hellwig, (Karl Friedrich) Ludwig, königl. preussischer Musikdirektor und Hofdomorganist zu Berlin, wurde am 23. Juli 1773 zu Cunersdorf bei Wrietzen geboren, wo sein Vater Prediger war und den Sohn gleichfalls zum geistlichen Stande erziehen liess. Violin- und Clavierspiel trieb H. schon in Wrietzen und mehrere andere Instrumente, besonders Orgel, erlernte er fast ohne Anweisung als Gymnasiast zu Berlin. Nach dem Tode seines Vaters, 1789, trat er als Theilhaber in eine Farbenfabrik, studirte aber nebenbei noch eifrig die musikalische Theorie und Composition beim Kammermusiker A. Gürrlich, beim Kapellmeister G. A. Schneider und bei Zelter, welcher letztere ihn 1793 als Tenorist in die Singakademie zog, deren Vicedirektor H. 1803 wurde. Als Zelter 1809 die erste Liedertafel stiftete, trat H. als eines der ersten Mitglieder bei und lieferte derselben im Laufe der Zeit 25 Männerchorcompositionen. Im J. 1812 gab er seine Geschäftsverbindung ganz auf und wurde 1813 Domorganist und Musiklehrer am Joachimsthal'schen Gymnasium, sowie an mehreren anderen öffentlichen Anstalten. Rastlos musikalisch wirkend, starb er nach kurzer Krankheit am 24. Novbr. 1838 zu Berlin. Seine theils durch den Druck, theils durch locale Aufführungen bekannter gewordenen Compositionen sind die Opern »Die Bergknappen«, Text von Th. Körner (1822 im Berliner Hoftheater gegeben) und »Don Silvio«, Text von Rosellen, ferner Messen, Motetten, Psalme, Kanons, Choräle und viele Gesänge und Lieder. Auch Clavierauszüge zu Händel'schen Oratorien, Gluck'schen Opern und zur Johannespassion von J. S. Bach hat er besorgt und herausgegeben.

Helmboeker, Cornelius, bedeutender niederländischer Tonkünstler, war um 1624 als Organist in Haarlem weithin berühmt.

Helmbold, Ludwig, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 21. Jan. 1532 zu Mühlhausen in Thüringen, gestorben ebendaselbst als Superintendent im J. 1598, ist als Componist geistlicher Lieder bemerkenswerth.

Helmbrecht, Christian Friedrich Franz, nach seinem Stiefvater, einem Major, auch Wendt genannt, ein blinder Tonkünstler, geboren um 1765 zu Berlin, verlor früh das Augenlicht, behielt jedoch bis zu seinem 25. Jahre noch einen Schimmer. Mehrere Instrumente, besonders Harfe, Clavier und Orgel, lernte er fertig spielen und wurde 1790 Organist der französischen Klosterkirche in Berlin. Als solcher führte er nicht allein alle französischen Kirchenlieder und Psalme, sondern auch eine Menge grosser Orgelstücke von Seb. Bach und Kirnberger auswendig aus. Im J. 1798 erfand er eine türkische Janitscharenmusik, bei der mittelst eines Triebwerks alle Feldmusik durch ihn allein gespielt ward. Ebenso erfand er eine fühlbare Notenschrift für Blinde, die er »Hakennoten« nannte und welche die Leipziger musikal. Ztg. vom J. 1804 S. 721 genauer beschreibt. H. starb um 1825 zu Berlin. Eine Composition von ihm für Orgel und Clavier, betitelt: »Das Launenspiel«, findet sich in J. C. W. Kühnau's »Die blinden Tonkünstler« (Berlin, 1810).

Helmer, Karl, ein vielseitiger Musikbeflissener, geboren um 1740 zu Prag, wurde als Lauten- und Instrumentenmacher, Musikverleger und Virtuose auf Laute und Mandoline rühmlich genannt.

Helmholtz, Karl, deutscher Gesangcomponist, wirkte von 1827 bis 1848 in Halle als Musiklehrer und hat einstimmige Lieder mit Clavierbegleitung componirt, sowie den 24. Psalm in Musik gesetzt.

Helmholtz, Hermann (Ludwig Ferdinand), berühmter und hochbedeutender Physiker und Physiolog, der sich auch um die Musikwissenschaft unvergängliche Verdienste erworben hat, wurde am 31. Aug. 1821 zu Potsdam geboren, woselbst sein Vater Gymnasiallehrer war. Er studirte 1839 in Berlin Medicin, wurde 1842 Assistenzarzt an der Charité, 1843 Militärarzt in Potsdam und 1848 Lehrer der Anatomie an der Berliner Akademie. Ein Jahr später folgte er einem Rufe als Professor der Physiologie nach Königsberg und ging, bereits als physiologische Autorität gefeiert, 1855 an die Universität zu Heidelberg, wo er auch den Charakter eines Geheimen Rathes verliehen erhielt. Seit 1871 wirkt er wiederum als Professor seines Fachs an der Universität zu Berlin. Auf mannigfaltigen Gebieten hat H. der Wissenschaft, der Kunst und dem Leben wahrhaft unschätzbare Dienste geleistet. Seine wichtigen Entdeckungen, welche er in den Büchern vom Augenspiegel und der physiologischen Optik und in dem Werke vom »Gesetz der Erhaltung und Kraft« niederlegte, können hier nur vorübergehend angedeutet werden. H. ist aber auch der bedeutendste neuzeitige Forscher auf dem Gebiete der Akustik, und die Resultate seiner bezüglichen Forschungen und Experimente liegen vor in dem Werke »Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik« (1. und 2. Ausgabe, Braunschweig, 1863 und 1865). Hier bringt er Licht in die dunkelsten Parthien der Musikwissenschaft und löst auf die einfachste Art Räthsel, vor denen die Philosophen und Musiktheoretiker bisher rathlos gestanden haben. Die Lehre vom Schalle, welche durch sinnreiche akustische Experimente schon Chladni festgestellt und ausgebildet hat, diente H. zur Grundlage, und indem er eine physikalische, physiologische und psychologische Akustik unterschied, fasste er diese in seiner Lehre von den Gehörempfindungen zu einem vernunftentsprechenden Systeme zusammen. Nach seiner Ansicht haben die Gehörempfindungen wie die Gesichtempfindungen einerlei Ursprung: in den Bewegungen und Schwingungen elastischer Körper, mögen sie nun Farben erzeugendes Licht oder Klänge sein, deren Wellen an das Ohr und durch dieses Instrument an die betreffenden Nerven schlagen. Die ganze Wirkung der Musik ist demnach auf die Correspondenz unserer Nerventhätigkeit mit den Bewegungen ausser uns befindlicher Körper zurückzuführen. Es ist in physikalischer Beziehung gleichgültig, ob die Schwingungen als langsamere mit dem Ohre oder als raschere mit dem Auge wahrgenommen werden. Die Lichtwellen wie die Tonwellen erregen unsere Nerven nach demselben Gesetze zur Mitschwingung. H. beobachtete nun speciell die Vorgänge im Ohr, und es gelang ihm nachzuweisen, wie im Ohr der Schall bis zu den empfindenden Nerven hingeleitet wird, wie die verschiedenen Erregungen der Nerven verschiedenen Gehörempfindungen entsprechen und darauf die Gesetze der musikalischen Kunst, die eigentlichen Compositionsregeln beruhen. Der Musiker giebt allerdings den Tönen eine freie, lediglich aus seiner Subjectivität fliessende Anordnung und Form, aber er ist an das physikalische Gesetz der melodischen und harmonischen Verwandtschaft der Töne gebunden, welches sich auch in seinen Empfindungen ausspricht. Mittelst eines für das Ohr construirten Resonanzapparates untersuchte H. die Partialtöne eines Klanges, die den Grundton begleitenden harmonischen Obertöne, den Einfluss derselben auf die Klangfarben der Toninstrumente, die Klänge der Streichinstrumente, der Flötenpfeifen, Zungenpfeifen, der Vocale. Er forschte den Toncombinationen, Consonanzen und Dissonanzen oder Tonschwebungen nach. Die Obertöne sind die harmonischen Beigaben; sie verleihen dem Grundtone Fülle und Charakter.

Das Gefühl der Melodie beruht wesentlich auf der Wahrnehmung der Harmonie, wobei allerdings die Subjectivität, die Beschaffenheit der Gehörwerkzeuge und der Empfindungsnerven eine bedeutende Rolle spielt. — Ausserdem hat H. in dem oben benannten Werke auch der Historik der Musikforschungen seit Pythagoras und Terpander Darstellung gegeben, wie er überhaupt bemüht ist, die Consequenzen des von ihm aufgestellten wichtigen Systems nach allen Seiten hin zu tragen.

Helmond, Christian Gottfried, deutscher Virtuose auf dem Glasspiele oder Verrillon (s. d.), war aus Reiche in Schlesien gebürtig, wo er um 1690 geboren ist, und machte um 1730 Aufsehen, indem er auf seinem sehr einfachen Instrumente ganze Solos und Concerte mit vollständiger Begleitung vortrug.

Helmont, Adrien Joseph van, belgischer Componist und Dirigent, geboren am 14. April 1747 zu Brüssel, kam als Chorknabe in die Kapelle des Statthalters der Niederlande und wurde daselbst auch im Violinspiel und in der Composition unterrichtet. Nachmals ging er als Dirigent an das Operntheater in Amsterdam, nach dessen Brande er nach Brüssel zurückkehrte und Amtsnachfolger seines Vaters als Musikdirektor an der Kirche St. Gudule wurde. Er starb erst am 28. Decbr. 1830 und hat im Manuscript Kirchencompositionen hinterlassen, sowie eine Oper, »*L'amant légataire*«, die seiner Zeit zu einer einmaligen Aufführung gelangt ist.

Helner, Johann, Organist zu Braunschweig, war einer der 53 im J. 1596 zur Prüfung der neuen Schlosskirchenorgel zu Grüningen bei Halberstadt berufenen Organisten Deutschlands. In der nach dem Alter geordneten Reihenfolge war er der 46. Vgl. Werkmeister's *Org. Gruning. rediv.* §. 11. †

Helpericus, s. Hedericus.

Helt, Heintz, einer der ältesten deutschen Lautenvirtuosen, welche die Musikgeschichte nennt, da er schon um 1413 in Nürnberg wirkte.

Helwig, Johann Friedrich, Violagambist der kurfürstl. Kapelle zu Berlin seit dem 2. Jan. 1654, war auf Befehl des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm in der Musik ausgebildet worden. — Genau denselben Namen trug ein fürstl. sächsischer Secretär und Kapelldirektor, welcher 1729 in Eisenach starb.

Helwig, Joseph, ein Orgelbauer aus Grulich in Böhmen, errichtete u. A. in der Maria Lauretakirche zu Prag im J. 1734 ein grosses Orgelwerk.

Hemberger, Johann August, deutscher Instrumentalcomponist, welcher in Paris lebte und dort wie in Lyon 1785 Concerte, Quartette, Trios für Clavier und für Violine veröffentlicht hat.

Hemesius, Nathan, latinisirt aus Hemes, ein englischer Musikgelehrter, hat eine polemische Schrift gegen einen gewissen Tomb veröffentlicht, welche den Titel führt: »*De musica evangelica seu vindicatio psalmodiae contra Tombum*«.

Hemidiapente (griech.) war in der altgriechischen Musik die Bezeichnung für die verminderte Quinte, also für *h—f*, *e—b* u. s. w.; ebenso Hemiditonos diejenige für die kleine Terz.

Hemiolie (aus dem Griech.) findet in der musikalischen Fachsprache durch Baini in seinem Werke über Palestrina wiederum Anwendung, indem derselbe als Kennzeichen der der zweiten Epoche angehörigen Werke dieses Meisters anführt, dass darin H.n enthalten seien, grössere und kleinere; letztere seien durch ganz schwarze Noten dargestellt. Die Bedeutung dieses Fachausdrucks ist uns durchaus unverständlich und glaubt auch Kandler (s. d.), wie derselbe in der Bearbeitung des angeführten Werkes S. 159 ausspricht, dass nur eine Erklärung Baini's selbst diese klar zu machen vermöchte. Das Wort selbst, vom griechischen ἡμιόλιος herkommend, das anderthalb oder noch ein halb mal so viel bedeutet, bietet wenig Anhalt dazu, seine Bedeutung als Fachausdruck in der Musik fest zu ergründen. Es lässt sich nur vermuthen, dass das Auftreten

eines Tripeltaktes — der also anderthalb solcher Zeittheile besitzen musste, wie ein sonst als Ganzes betrachteter zweitheiliger Takt — zuerst eine H. genannt wurde, und bald für beide, gerade und ungerade, getheilte Takte der Gattungsname H. in Gebrauch kam. Ferner lässt sich vermuthen, dass die ambrosianische Vermengung gerader und ungerader Rhythmen seit dem 10. Jahrhundert in den harmonisirten Kunstwerken auch Eingang fand, und dass Palestrina in der zweiten Epoche seiner Kunstschöpfungen diese rhythmische Bereicherung als kunsthebend erachtete und pflegte. Um nun die verschiedenen H.n zu kennzeichnen, so scheint Palestrina die Schreibweise der eigentlichen H.n durch schwarze Noten im Gegensatze zu den sonst nur gebräuchlichen weissen eingeführt zu haben, um den Ausführenden nicht auf den Werth der Einheit, sondern nur auf die Zahl der Einheiten aufmerksam zu machen, welche zu einem Ganzen gehörten; die Einheit hatte stets dieselbe Zeitlänge. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts findet man eine ähnliche Auffassung über die Bedeutung des Fachausdrucks H. »Hemiola sind im Tripel-Takte schwartz gemachte Noten, welche die lieben Alten aus guter Meinung, den Anfängern zum besten erfunden haben, damit dieselben bey Erblickung derselben ein Notabene und Kennzeichen hätten, dass solche Noten nach dem Takte müssten syncopiret und getheilet werden, welches aber heut zu Tage mehrentheils abgekommen.« Dass solche Taktvermengungen später aus der eigentlichen Kunst immer mehr verschwanden, bewirkte die Entwickelung derselben; dass sie aber in früheren Zeiten in derselben besondern Werth hatten, verrathen noch heute uns gebliebene Reste der musikalischen Vergangenheit, von denen nur einige rhythmische Choräle, der Wosnak (s. d.), ein böhmischer Nationaltanz und viele Volkslieder angeführt seien. S. auch Mensuralnotenschrift und den Artikel Color. 2.

Hemitonium (latein.-griech.) ist der antike Name für Halbton. Dem entsprechend war H. *majus* der grosse Halbton oder die auf zwei Stufen liegende kleine Secunde, z. B. *e—f*; H. *minus*, die auf derselben Stufe liegende übermässige Prime, z. B. *c—cis*.

Hemmel, Siegismund, deutscher Componist des 16. Jahrhunderts, war um 1550 fürstl. würtembergischer Kapellmeister in Stuttgart und hat »den ganzen Psalter David's mit vier Stimmen« herausgegeben.

Hemmerlein, Johann Nicolaus, fürstbischöfl. Kammermusicus zu Lemberg, veröffentlichte 1748 eine Messe seiner Composition. — Bekannter ist der etwas später lebende Joseph H., der als fertiger Clavierspieler und Componist gerühmt, 1780 als Musiklehrer in Frankfurt a. M. wirkte und 1786 bei einer Gräfin von Vorberg angestellt war. Später ging er nach Paris und ist daselbst um 1799 gestorben. Von seinen Compositionen hat er veröffentlicht: vier Clavierconcerte, sechs Trios, 24 Sonaten für Clavier und Violine, sechs vierhändige Clavier-Sonaten u. s. w.

Hemmis, Franz, oder Hemmes, deutscher Clavier und Orgelspieler, war im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts Organist in Osnabrück und hat Kirchenmelodien und Clavierstücke seiner Composition herausgegeben.

Hemmkeile, Hemmklötze, Registerzapfen oder **Sperrzapfen** nennen die Orgelbauer hölzerne Keile oder Klötze von 2,6 Cm. Länge, 1,3 Cm. Breite und 1,6 Cm. Dicke, die auf der Lade mit Stiften befestigt und aufgeleimt sind. Dieselben befinden sich zu Ende der Lade, den Parallelwippen gerade gegenüber, und dienen dazu, den Aufzug der Parallelen genau zu bestimmen. Um dies zu vermögen, befindet sich in der Parallelenmitte, von dem dem Schlüssel derselben entgegengesetzten Ende ab bis zur als nothwendig erachteten Stelle, eine Rinne, die genau die Ausdehnung des entsprechenden Keiles hat und eine leichte und correkte Bewegung der Parallelen gestattet. Beim Aufziehen eines Registers wird durch das plötzliche Aufhören der Rinne die Weiterbewegung der Parallele verhindert. Statt der Keile findet man auch von einigen Orgelbauern starke Stifte aus gehärtetem Messingdraht in gleicher Weise zu gleichem

Zwecke angewandt, welche man dann wohl Hemmstifte nennt. Unter allen Umständen ist eine genaue Arbeit der H. und der Rinne geboten. Die Wirkung der H. ist dann bei einem vollständigen Aufziehen eines Registers folgende: Die übereinander befindlichen Löcher in der Windlade und im Stocke (s. d.) haben zwischen sich die gleich grossen Oeffnungen der Parallelen. 2.

Hemmstifte, s. Hemmkeile.

Hempel, Georg Christoph, Kammermusicus und Violinist der herzogl. Kapelle zu Gotha, geboren daselbst 1715, componirte Sinfonien, Concerte und Solos für die Violine und starb am 4. Mai 1801 zu Gotha. — Ein Kirchencomponist gleichen Namens, Karl Wilhelm H., geboren 1777 zu Chelsea bei London, war 1804 Organist an der St. Marienkirche zu Truro.

Hempson, eigentlich Denis a Hampsy, Zeit- und Kunstgenosse des berühmten Harfners Carolan, wurde 1695 zu Craigmore bei Garvagh in der Grafschaft Londonderry geboren, woselbst seine Familie bedeutende Farmen und Ländereien besass. Da H. schon früh sehr gute Anlagen zeigte und durch die Blattern erblindet war, so beschlossen seine Eltern, ihm eine musikalische Ausbildung geben zu lassen. In seinem zwölften Jahre begann er demgemäss das Studium der Harfe unter dem berühmten O'Cahan, welchem später noch verschiedene bedeutende Lehrmeister folgten, und achtzehn Jahre alt, wurde H. bereits Harfenspieler des Kanzlers Canning zu Garvagh, bei dem er jedoch nur ein halbes Jahr verblieb. Nach der Sitte seiner Zeit widmete er sich dem Berufe eines Wanderlebens, durchzog ganz Irland und Schottland und kehrte nach zehnjähriger Abwesenheit, an Ruhm und Ehren reich, in seine Heimath zurück. Im J. 1745 war er abermals in Schottland, wo er u. A. die Ehre erfuhr, vor dem damaligen Prätendenten Karl Stuart im Edinburger Schloss zu spielen und von diesem ausgezeichnet zu werden. Noch in seinem 97. Jahre erschien H. auf der grossen nationalen Harfenversammlung, welche am 13., 14. und 15. Juli 1792 zu Belfast abgehalten wurde, und erregte dort durch seine eigenthümliche, ächt nationale und traditionelle Spielweise, sowie durch sein staunenswerthes Gedächtniss im Recitiren alter Volkslieder das grösste Aufsehen und die ungetheilteste Anerkennung aller dort versammelten musikalischen Koryphäen. H. starb 1807 in dem ungewöhnlich hohen Alter von 112 Jahren zu Magilligan (Derry) und hinterliess eine Tochter und zahlreiche Enkel. Fr.

Hendekasyllaben (aus dem Griech.), nach dem altgriechischen Dichter Phaläkos auch Phaläkische Verse genannt, heissen elfsylbige, trochäisch-daktylische Verse, die sich besonders für kleine poetische Tändeleien eignen und unter den Römern von Catullus und Martialis angewendet wurden. Das Schema derselben ist: – ⏓ | – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄.

Henfling, Konrad, deutscher Mathematiker zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war Hofrath zu Anspach und starb daselbst im J. 1720. Er schrieb u. A. über Intervalle und Temperatur und veröffentlichte eine Schrift »*De novo systemate musico.*«

Henkel, fruchtbarer Componist von Orgel- und Kirchenwerken, geboren am 18. Juni 1780 zu Fulda, war ein Schüler und Freund des berühmten Organisten Vierling, der die Traditionen Seb. Bach's auf ihn übertrug. Schon früh wirkte H. als Kammermusicus in der fürstbischöfl. Kapelle seiner Vaterstadt und wurde 1805 Musiklehrer an der dortigen Normalschule. In rastloser Thätigkeit widmete er sich seitdem und bis ins hohe Alter der Heranbildung talentvoller Schüler und der Vollendung eigener Compositionen. Schon 1801 hatte er ein Fuldaer Choralbuch herausgegeben, welches eine einflussreiche Umwandlung des Kirchengesanges in der ganzen Diöcese zu Wege brachte und 1846 verbessert neu herausgegeben wurde. Für das Fuldaer Gymnasium, als dessen Lehrer er von 1816 bis 1848 wirkte, betheiligte er sich an der Herausgabe von drei verschiedenen Choralbüchern, die nicht wenig treffliche Melodien

von ihm selbst enthalten. Ferner veröffentlichte er von etwa 200 Compositionen: drei Requien, viele Orgelstücke und Schulgesänge, 100 Versette, Clavierstücke, Duo-Sonaten, vierhändige Claviersachen, Lieder und Gesänge u. s. w. Er starb am 4. März 1851 zu Fulda. — Sein ältester Sohn, Georg Andreas H., geboren am 4. Febr. 1805 zu Fulda, erhielt vom Vater die gediegenste musikalische Anleitung und machte schon im 11. Jahre Compositionsversuche. Jedoch für das Rechtsstudium bestimmt, bezog er 1824 die Universität zu Marburg. Zur Musik sich zurückwendend, suchte er eine Lebensstellung in diesem Berufe zu gewinnen, aber vergebens, denn die Julirevolution vereitelte eine ihm bereits zugesicherte Anstellung an Choron's Musikinstitut in Paris, und confessionelle Rücksichten machten eine Berufung als Hoforganist in Koburg rückgängig. H. nahm, nachdem auch einige andere derartige Versuche gescheitert waren, seine juristischen Studien wieder auf und absolvirte nach zweijährigem Studium das Examen. Endlich im J. 1837 erhielt er die ersehnte Anstellung im musikalischen Fache und zwar als Lehrer an dem neu errichteten Schullehrer-Seminar zu Fulda. Auch seine Compositionen, die selbst Mendelssohn's Lob erfuhren, brachen sich nun Bahn, und es erschienen im Druck: eine Ouvertüre zu Wallenstein's Lager, eine Sonate für Pianoforte und Violine, Männergesänge, Clavier- und Orgelstücke. Sinfonien, Messen, Motetten, Ouvertüren u. v. A. von ihm ist dagegen nicht gedruckt in die Oeffentlichkeit gelangt. Für einen militärischen Trauermarsch erhielt er 1848 vom Kriegsministerium in Paris den Preis. Als Musikdirektor seines Seminars starb er am 5. April 1871 zu Fulda. — Sein jüngerer Bruder, Heinrich H., geboren am 14. Febr. 1822 zu Fulda, war gleichfalls ein Schüler seines Vaters, dem er im Organistenamte schon früh assistirte. Zur weiteren Ausbildung, besonders im Pianofortespiel, übergab er sich 1839 der Unterweisung Aloys Schmitt's in Frankfurt a. M. und studirte zugleich unter Kessler und dem Hofrath André Theorie und Tonsatz. Bei dem Letzteren, dem langjährigen vertrauten Freund seiner Familie, ordnete er damals die Mozart'schen Handschriften und gab das wichtige »Thematische Verzeichniss der Handschriften Mozart's« heraus. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, veranstaltete er Concerte, gründete zwei Gesangvereine und leitete ein Jahr hindurch für seinen schwer erkrankten Bruder den Musikunterricht am Schullehrer-Seminare. Im J. 1844 wurde er als Organist an die Kirche St. Eustache nach Paris berufen; ein Brand der Orgel daselbst vereitelte jedoch den Antritt des Engagements. Von 1846 bis 1847 lebte H. in Leipzig, das für ihn musikalisch sehr anregend war. Das Jahr 1848 rief ihn wieder in die Heimath, von der aus er 1849 seinen Wohnsitz nach Frankfurt a. M. verlegte und sich dauernd dem Lehrberufe widmete. Hier gründete er mit mehreren Collegen die Frankfurter Musikschule, deren Vorstande er noch gegenwärtig angehört, sowie selbstständig einen Kirchen-Gesangverein, den er lange Jahre hindurch dirigirte. Ausserdem trat er mit grösstem Erfolge öffentlich als Pianist auf und gab und giebt noch alljährlich stark besuchte Kammermusikconcerte mit ausgesprochen classischen Programmen. Seine Compositionen bestehen in Chorgesängen und Liedern, welche letzteren zum Theil sehr beliebt geworden sind, sowie in Salon- und Charakterstücken für Pianoforte. Ausserdem gab er eine gute Clavierschule und Uebungsstücke heraus.

Henneberg, Johann Baptist, trefflicher Orgel- und Clavierspieler, sowie geschickter Dirigent, geboren am 6. Decbr. 1768 zu Wien und von seinem Vater, dem Organisten im Schottenstift, musikalisch ausgebildet, war seit 1790 Kapellmeister am Schikaneder'schen Theater und später, nachdem er einige Jahre auf dem Lande privatisirt hatte, Organist und Operndirigent des Fürsten Nicolaus von Eszterhazy. Nach Auflösung der fürstl. Kapelle ging er wieder nach Wien, erhielt die Ernennung als Chorregent und Kapellmeister an der Stadt-Pfarrkirche und 1818, als Nachfolger Seb. Oehlinger's, die kaiserl. Hoforganistenstelle. Er starb am 27. Novbr. 1822 in Wien und hinterliess zahl-

reiche Compositionen, als Singspiele, Sinfonien, Ouvertüren, Cantaten, Kirchensachen, Lieder, Männerchöre, Notturnos für Männerstimmen allein und auch mit concertirenden Blasinstrumenten u. s. w.

Henner, Freiherr von, ein vorzüglicher Musikdilettant, der um 1796 in Prag als k. k. Landesunterkämmerer angestellt war. Er spielte in hervorragender Tüchtigkeit Violine und componirte Sinfonien, Quartette u. dergl.

Hennes, (Goswin) Aloys, deutscher Musikpädagog und Componist, geboren am 8. Septbr. 1827 zu Aachen als der Sohn eines dortigen Secretärs bei der Bürgermeisterei, bekundete schon frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen, indem er durch sich selbst Guitarre und Clavier spielen lernte. Da er für das Studium der Theologie bestimmt war, so erhielt er auch keinen nennenswerthen Musikunterricht weiter und durchlief das Aachener Gymnasium. Als Primaner desselben, in seinem 16. Jahre, entschloss er sich, zum Postwesen überzugehen und versah innerhalb der nächsten sechs Jahre den Speditionsdienst in Herford, Olpe, Köln, Duisburg, Aachen, Eupen, Haynau, Neisse und Deutz. Nachdem er in Berlin das Staatsexamen bestanden und der einjährigen Militär-Dienstzeit genügt hatte, folgte er, 24 Jahre alt, seinem Hange zur Musik, widmete sich zwei Jahre hindurch den künstlerischen Studien auf dem Conservatorium zu Köln und begann seine neue Laufbahn als Musiklehrer in Creuznach, die er in Alzey, wo er auch Dirigent des Gesangvereins wurde, und in Mainz fortsetzte. Im J. 1863 liess er sich mit seiner Familie in Wiesbaden nieder und that sich dort, wie auch schon in Mainz, als Componist von Gesängen, Liedern und Clavier-Salonstücken hervor, von denen gegen 100 Hefte im Druck erschienen. Sein bedeutendstes, mit einem anerkennungswerthen Fleiss und Eifer betriebenes Werk sind die weitverbreiteten instructiven »Clavier-Unterrichtsbriefe«, welche einer neuen Methode für den Elementar-Unterricht Bahn brachen und, so vielfach sie auch angefeindet wurden, zahlreiche Auflagen erlebten und über Deutschland hinausdrangen. Im Interesse dieses Werks und seiner talentvollen Tochter und Schülerin, Therese H., geboren 1861 zu Wiesbaden, welche als kleine Concertgeberin und Pianistin Aufsehen erregte, nahm H. 1872 seinen bleibenden Aufenthalt in Berlin, wo er gleichfalls als Musiklehrer wirkt.

Hennig, Christian Friedrich, vortrefflicher deutscher Componist, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Kapellmeister des Fürsten Franz Sulkowsky in Sorau. Gedruckt sind von seinen Werken einige Clavierstücke, Trios, Quodlibets, besonders aber Gesänge für Freimaurer und Lieder mit Clavierbegleitung, die um 1780 ungemein beliebt und verbreitet waren. Sonst kennt man noch von ihm Sinfonien und andere Orchesterstücke, sowie Streichquartette u. s. w., welche Sachkenntniss und Gediegenheit bekunden.

Hennig, Karl, Organist und Componist in Berlin, geboren daselbst am 23. April 1819, wirkte, seit 1847 angestellt an der St. Pauls- und seit 1851 bis zu seinem Tode, am 18. April 1873, an der Sophienkirche. Unter seiner Direktion standen der Männerchor »Lyra« und der Sophienkirchchor, die er auf eine hohe Stufe der Leistungsfähigkeit brachte und für die er eine grosse Anzahl werthvoller Chorgesänge weltlichen und geistlichen Inhalts componirte. Dieser Verdienste wegen wurde er 1863 zum königl. Musikdirektor ernannt. Seine bedeutendsten Werke sind die Sinfoniecantate »Die Sternennacht« (1854 aufgeführt), sowie ein Königspsalm (1849) und ein Friedenspsalm (1854), beide für Soli, Chor und Orchester; ausserdem Lieder und Claviercompositionen. — Ein Sohn von ihm, gleichfalls Karl H. geheissen, wirkt als Organist, Dirigent des St. Pauli-Kirchenchors und Vorsteher eines Musikinstituts für Pianoforte und Gesang sehr verdienstvoll und einflussreich in Posen.

Hennig, Rudolph, bedeutender deutscher Violoncellist, geboren 1848 zu Güstrow als der Sohn des dortigen Musikdirektors, machte seine höheren musikalischen Studien von 1862 bis 1864 auf dem Conservatorium zu Leipzig und unternahm 1866 eine Kunstreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Im J. 1867 liess er sich in New-York nieder, folgte aber schon ein Jahr später einem Rufe an das Conservatorium in Philadelphia, an welchem er noch gegenwärtig als Lehrer seines Instruments erfolgreich thätig ist.

Hennigk, Heinrich Julius, deutscher Componist und Musikschriftsteller, geboren 1786 zu Dresden, war bis zu seinem Tode Organist an der Johanniskirche daselbst und ist ausser mit Compositionen mit zwei musikhistorischen Büchern in die Oeffentlichkeit getreten.

Henning, Christian, Cantor zu Neu-Ruppin, veröffentlichte von seiner Composition 1670 eine »Abendmusik für Discant und Bass«.

Henning, Karl, begabter deutscher Tonkünstler und Verfasser instructiver Werke, geboren am 26. Febr. 1807 zu Halberstadt in dürftigen Verhältnissen, sah sich frühzeitig auf Erwerb durch die Musik angewiesen und erlernte in Folge dessen fast alle gangbaren Orchesterinstrumente, für die er ohne weitere Anleitung componirte, was gerade für seinen Bedarf nöthig war. Mit 15 Jahren wurde er Bassethornbläser im Landwehrbataillon und später Trompeter im Kürassierregiment zu Halberstadt. Damals zeichnete er sich auch als Klappenhornist Aufsehen machend aus. Zum Stabstrompeter des achten Kürassierregiments ernannt, blieb er in dieser Stellung bis 1837, worauf er als Stadtmusikdirektor nach Zeitz ging, dort viele Schüler heranbildete und sehr Verdienstliches mit seinem Orchester leistete. Er starb 1866 zu Zeitz. Durch zwei praktisch eingerichtete Violin- und eine Violoncelloschule nebst vielen Uebungsstücken für beide Instrumente erwarb er sich auch nach aussen hin einen guten Ruf. Ausser diesen Werken veröffentlichte er noch leicht spielbare Compositionen für Violine und für Violoncello mit Pianofortebegleitung und für zwei Violinen, die sich als recht brauchbar für Anfänger erwiesen haben.

Henning, Karl Wilhelm, guter Violinist und Dirigent, geboren am 31. Jan. 1784 zu Berlin, erhielt von seinem Vater, einem Regimentsmusiker, den ersten nothdürftigen Musikunterricht, der ihn befähigte, in Tabagien und Tanzlocalen kümmerlich sein Brod zu verdienen. Durch fleissiges Selbststudium erwarb er sich die Gunst Seidler's, der ihn hierauf unterwies und mit den besten musikalischen Vorbildern in Verbindung brachte. Bald konnte er als Violinist in das Orchester der italienischen Oper treten, bei A. Gürrlich Compositionslehre studiren und 1804 als Violinspieler mit einem selbstcomponirten Concertstück unter Beifall öffentlich auftreten. Im J. 1807 wurde er beim Orchester des königl. Nationaltheaters angestellt und 1811 als Kammermusiker der Hofkapelle, in welcher er 1822 den Titel eines königl. Concertmeisters sich erwarb. Von 1823 bis 1826 versah er die Musikdirektorstelle am neu errichteten königstädtischen Theater, trat aber dann als wirklicher Concertmeister in die königl. Kapelle zurück. Im J. 1833 ward er bei Errichtung der musikalischen Section der Akademie der Künste zum Mitglied derselben ernannt, erhielt 1836 den Titel königl. Musikdirektor und wurde von Friedrich Wilhelm IV. 1840 zum königl. Kapellmeister erhoben, sowie bald darauf mit dem Rothen Adlerorden decorirt. Nach fünfzigjähriger Dienstzeit wurde er 1848 ehrenvoll pensionirt, bewahrte aber sein Interesse für die Tonkunst und übte selbst noch täglich auf der Violine. Er starb im April 1867 zu Berlin. Componirt hat er die dreiaktige komische Oper »Das Rosenmädchen« (1825 aufgeführt), Musiken zu 30 Schauspielen, Melodramen und zu zwei Ballets, ferner Cantaten und Gesänge, ein Streichsextett, Violinquartette, Trios und Duette, endlich Sonaten und Solostücke für Violine und für Violoncello. Als Violinlehrer hat H. eine ganze Reihe von königl. Kammermusikern ausgebildet. — Sein Bruder, Albert H., geboren 1792 zu Breslau und von ihm unterrichtet, war ein talentvoller Geiger und Lehrer seines Instruments. Seit 1811 Kammermusicus und Violinist der königl. Opernkapelle, rückte er zum Sinfoniedirigenten auf, starb aber schon 1832 zu Berlin. Er hinterliess einen Sohn, Hermann H., geboren um 1820 zu Berlin, den sein Oheim Karl Wilhelm erzog und

ausbildete, so dass derselbe 1840 als königl. Kammermusiker in die Hofkapelle eintreten konnte, in welcher Stellung er noch gegenwärtig thätig ist.

Henning, Meister, ausgezeichneter und berühmter deutscher Orgelbauer zur Zeit der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, war anfänglich Tischler in Hildesheim. Prätorius rühmt H.'s Orgelwerke in dem Stifte St. Blasius zu Braunschweig und in der St. Gotthardts-Kirche zu Hildesheim, deren Dispositionen er auch mittheilt. Gestützt auf denselben Gewährsmann, halten Einige H. für den Erfinder der jetzigen Spahnbälge in der Orgel.

Henning, Wilhelm, trefflicher Violoncellist, geboren zu Potsdam um 1820, war der Sohn des dortigen, 1851 verstorbenen Direktors der Musikschule des Militär-Waisenhauses. Gründlich auf seinem Instrumente ausgebildet, wurde er 1844 als Kammermusiker der königl. Opernkapelle in Berlin angestellt, in welcher Stellung er noch gegenwärtig thätig ist.

Henningsen, Magnus Peter, deutscher Tonkünstler, geboren am 10. März 1655 zu Hannover, war der Sohn des dortigen Stadtlieutenants Joachim H., begann in Helmstädt Universitätsstudien, kam aber dann als Bassist in die Kapelle des Herzogs Ferdinand Albrecht von Braunschweig, wurde 1680 als Cantor nach Königsberg in der Neumark und 1688, nach Klingenberg's Tode, in gleicher Stellung an die Marienkirche in Berlin berufen. Dort starb er im Mai 1702. Von seinen Compositionen besitzt die Berliner Singakademie eine Motette, »Der Gerechte wird grünen« in Abschrift.

Henri, Paul Emil, musikkundiger Theologe, geboren am 22. März 1792 zu Potsdam, war während seiner Studienzeit auf der Universität zu Berlin von 1809 bis 1813 Mitglied der dortigen Singakademie, wurde 1815 Prediger des französischen Waisenhauses und 1826 Prediger der französischen Kirche daselbst. Er starb am 24. Novbr. 1853 zu Berlin und hat mehrere Schriften zur Geschichte der Berliner Singakademie (Berlin, 1852) herausgegeben.

Henrici, Heinrich, trefflicher deutscher Tonkünstler, geboren 1835 zu Eberbach am Neckar, besuchte von 1854 bis 1857, für wissenschaftliche Studien bestimmt, die Universität zu Heidelberg, trieb aber zugleich sehr eifrig Clavier- und Orgelspiel, sowie Musiktheorie und Compositionslehre. Von 1856 bis 1859 führte er die Direktion des Liederkranzes zu Heidelberg und hierauf bis 1861 die des gleichnamigen Vereins in Karlsruhe. Im letzteren Jahre wurde er Organist der evangelischen Stadtkirche in Karlsruhe und übernahm später zugleich wieder die Leitung des Liederkranzes. In diesen beiden Stellungen, sowie als Musiklehrer wirkt er auch noch gegenwärtig sehr erfolgreich. Componirt hat er Orchester- und Chorwerke, die bei ihrer Aufführung grossen Beifall fanden.

Henricus, lateinisch für Heinrich (s. d.).

Henrion, Paul, beliebter französischer Gesangscomponist, geboren am 20. Juli 1819 zu Paris, schrieb eine Unzahl gefälliger Romanzen, von denen nicht wenige allgemein populär wurden und weit über Frankreich hinausgingen. Im J. 1854 trat er auch mit einer zweiaktigen komischen Oper »*Une rencontre dans le Danube*« hervor, welche in Paris gegeben wurde und eine freundliche Aufnahme fand.

Henry, Bonaventure, französischer Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, liess sich 1780 im *Concert spirituel* zu Paris hören und wurde als erster Violinist im Orchester des Theaters Beaujolais angestellt. Er zeichnete sich auch als Lehrer und Componist aus und hat ein Violinconcert, Sonaten für zwei Violinen und Bass, Variationen, Uebungsstücke, Capricen und eine Schule für Violine veröffentlicht. Im J. 1791 lebte er noch in Paris. — Ein guter Clarinettist gleichen Namens, der auch für dieses Instrument componirte, lebte um 1815 in Paris.

Henschel, Georg, einer der bedeutendsten deutschen Oratorien- und Liedersänger der Gegenwart, wie überhaupt ein vorzüglicher, vielseitig gebildeter Tonkünstler, wurde am 18. Febr. 1850 zu Breslau geboren und zeigte bereits

in seinem sechsten Jahre hervorragende musikalische Anlagen, welche durch L. Wandelt, später durch Julius Schäffer die erste Ausbildung erfuhren, so dass er schon 1862 in Berlin öffentlich als Pianist auftreten konnte. Im J. 1867 verliess er das Breslauer Gymnasium und studirte auf dem Conservatorium zu Leipzig bei Richter, Moscheles und Götze ausschliesslich Musik. Mit dem Abgange des Letzteren, seines Gesanglehrers, verliess auch er die Anstalt und begab sich 1870 nach Berlin, wo er die königl. Hochschule der Musik besuchte und in der Composition ein Schüler Friedr. Kiel's, im Gesang der Ad. Schulze's wurde. Von Berlin aus verbreitete sich sein Sängerruf auf Concertreisen über Deutschland, Belgien und Holland, und auf Musikfesten wie bei grossen Aufführungen weit und breit ist seine Mitwirkung gesucht. Seine Vorzüge im Gesange sind Wohllaut der umfangreichen Baritonstimme, vorzügliche Tonbildung und Aussprache, namentlich aber ächt musikalische Auffassung und warme Innerlichkeit. Auch als Componist ist H. thätig und mit einer grossen Anzahl von Liedern, Clavier-Kanons und einer kanonischen Orchestersuite ehrenvoll aufgetreten. Ausserdem hat er ein Oratorium und eine dreiaktige Oper, »Friedrich der Schöne«, vollendet.

Henschel, Johann Abraham, geschickter deutscher Orgel- und Clavierspieler, geboren am 19. Septbr. 1721 zu Wohlau, wurde, nachdem er die lateinische Schule daselbst durchlaufen hatte, 1740 Lehrer am Kinderhospital zu Breslau und 1742 Kirchensänger an Maria-Magdalena. Von 1745 an studirte er in Jena Theologie und erhielt 1748 die Stelle des Cantors in Wohlau, 1753 die des Rectors zu Neumarkt. Letzteres Amt gab er 1762 wieder auf und lebte hierauf in Breslau als Privatlehrer, bis er 1773 Cantor und Schulcollege bei St. Bernhardin wurde. Als solcher starb er am 8. Febr. 1791 und hinterliess den Namen eines tüchtigen, erfahrenen Musikers.

Hensel, Fanny, s. Mendelssohn-Bartholdy.

Hensel, Gottlob, deutscher Tonkünstler, geboren um 1765 in Schlesien, war Organist an der Peter-Paulskirche zu Liegnitz und trat als Componist mit Gesängen und Clavierstücken hervor.

Hensel, Johann Daniel, 1757 zu Goldberg in Schlesien geboren, studirte in Königsberg und war 1786 Hofmeister in Halle, wo er noch beim Musikdirektor Türk Musik studirte. Dort gab er 1787 ein Singspiel, »Cyrus und Cassandra«, Text von Rammler, heraus. Im J. 1794 errichtete er in Hirschberg eine Erziehungsanstalt, in der auch in der Musik unterrichtet wurde, und veranstaltete von Zeit zu Zeit Concerte. Von seinen vielen Compositionen sind noch zu nennen: die Oper »Daphne«, die Operetten »Die Geisterbeschwörung« und »Die Geisterinsel«, das Oratorium »Jesus«, dessen Text er gleichfalls verfasst hat, ferner Cantaten, eine Clavierschule (1799 und 1800) und »Vorübung für Clavierspieler« (2 Hefte). Die Oberschlesische Monatsschrift von 1789 Bd. 2 enthält eine Abhandlung von ihm, betitelt: »Ueber den Zustand der Musik in Schlesien«.

Henselt, Adolph, einer der ausgezeichnetsten Pianisten und Claviercomponisten der Gegenwart, wurde am 12. Mai 1814 zu Schwabach in Baiern geboren, wo sein Vater Kattunfabrikant war. Mit seinen Eltern zog er im dritten Jahre nach München und erhielt dort Unterricht im Violinspiel. Da ihm aber das Pianoforte mehr zusagte, so vertauschte er die Instrumente und liess sich vom Correpetitor Lasser in den Elementen des Clavierspiels ausbilden. In seinen eifrigen Bestrebungen hatte er das Glück, von einer ausgezeichneten Künstlerin, der Geheimräthin von Fladt, einer ehemaligen Mitschülerin C. M. von Weber's und Meyerbeer's beim Abt Vogler, Unterricht im Clavierspiel und in der Harmonielehre zu erhalten und den belehrenden Umgang Poissl's zu geniessen. Die Erstere wusste sogar den König Ludwig I. von Baiern für ihren fleissigen Schüler zu interessiren, so dass derselbe, 17 Jahre alt, aus der königl. Privatkasse die Mittel erhielt, nach Weimar zu J. N. Hummel zu gehen, um sich seiner höchsten Ausbildung zuführen zu lassen. Hier studirte nun

zwar H. mit Eifer die Werke seines neuen Lehrers und componirte unter Aufsicht desselben auch selbst ein Clavierconcert, im Uebrigen vermochte er es aber nicht, sich an die Spielmethode Hummel's zu gewöhnen, da er bereits einer durchaus eigenartigen Richtung huldigte, und er kehrte deshalb nach acht Monaten ziemlich unbefriedigt nach München zurück. Nach kurzem Aufenthalte daselbst begab er sich nach Wien, wo er zwei Jahre lang bei Sechter contrapunktische Uebungen betrieb und in einsiedlerischer Abgekehrtheit von den Zerstreuungen und Vergnügungen der Hauptstadt mit Energie und unermüdeter Zähigkeit sich seiner Vervollkommnung im höheren Clavierspiele hingab. Unter dieser aufreibenden Beharrlichkeit litt endlich seine Gesundheit so bedenklich, dass die Aerzte eine Erholungsreise anordneten, die H. 1836 zunächst nach Karlsbad, dann nach Berlin führte. Obwohl dort nur in Privatkreisen auftretend, erregte die eigenthümliche und in ihrer Art wunderbar vollendete Spielweise des jungen Virtuosen das grösste Aufsehen und fand in dem einflussreichen Musikkritiker Ludw. Rellstab einen begeisterten öffentlichen Anwalt, der ihn dem Publikum als den grössten Pianisten seiner Zeit pries. Nicht geringer war H.'s Erfolg in Dresden, Weimar und Jena, in welchen letzteren beiden Städten er einen längeren Erholungsaufenthalt nahm. Hierauf kehrte er über Dresden und Leipzig nach Berlin zurück und liess sich in diesen Städten, sowie in Breslau, wo er sich 1837 verheirathete, zum ersten und leider auch zum letzten Male von einem grösseren deutschen Publikum in Concerten bewundern. Hohe Empfehlungen führten ihn 1838 nach St. Petersburg und in die vornehmsten dortigen Kreise, welche ihn durch Aemter und Ehrenstellen dauernd an die russische Hauptstadt zu fesseln wussten. Zum Kammervirtuosen der Kaiserin ernannt, spielte er fast nur in den intimen Kreisen des Hofes und unterrichtete die kaiserlichen Kinder; eine gleiche Stellung nahm er beim Prinzen von Oldenburg ein. Später wurde er zum Inspektor des Musikunterrichts der sämmtlichen weiblichen Staats-Erziehungsanstalten ernannt und erhielt von seinem Schüler, dem Kaiser Alexander, den Wladimirorden, mit welchem der Adelstitel verbunden ist. Bis zum Krimkriege trat er hin und wieder in St. Petersburg und auch in anderen Städten des russischen Reiches öffentlich auf, in der Hauptsache aber widmete er sich nur dem Musikunterricht und der Composition.

Jährliche Sommerreisen führten ihn auch nach Deutschland, besonders nach Berlin und Schlesien, mehr aber zu seiner Erholung als zu Kunstzwecken. Auf diesen Reisen vertritt er eine neue Art von Virtuosität, die bescheidene Virtuosität, die nicht als solche öffentlich gelten will, die still kommt und still wieder geht. In dem Hause eines bevorzugten Musikfreundes oder eines Pianofortefabrikanten versammelt er dann eine nur wenige Köpfe zählende Kunstgemeinde und spielt einige Stunden hinter einander Werke von seinen Lieblingsmeistern Beethoven, C. M. von Weber, Hummel, Moscheles, Chopin, Liszt und von eigener Composition, der Menge nach genug für mehrere Concerte, der Ausdauer nach zu viel für mehrere andere Virtuosen, der Schönheit nach zu wenig für sein andächtiges Auditorium. Sein Spiel ist im höchsten Grade fesselnd, voller Poesie, charakteristischen Lebens, Intelligenz und umfasst die Totalität der modernen Technik in den verschiedenartigen Schattirungen: er singt am Clavier wie Thalberg, dichtet und träumt wie Chopin, schreitet als ein Hercules einher wie Liszt, stets liebevoll dem Genius hingegeben, den er gerade darstellen will. Hätte er seine Anspruchslosigkeit und seine Scheu vor dem grossen Concertsaale abzulegen vermocht, so würde er als ein im seltensten Maasse feiner, kunstgereifter und gediegener Pianist Epoche in der Musikwelt gemacht und Tausenden von Strebenden zum glänzenden Beispiel gedient haben. Seine Compositionen sind nicht der Zahl, aber ihrem Kunstwerthe nach bedeutend. Sie bestehen in Etüden, welche in der Clavierliteratur zu den besten vorhandenen zählen, in einem Concert, einem Duo und einem Trio von hoher Vortrefflichkeit und Schönheit, in Variationen, glänzenden Salonstücken und

einer grösseren Reihe von Transscriptionen und Bearbeitungen Weber'scher, Beethoven'scher und Hummel'scher Werke für ein und zwei Pianofortes. Den J. B. Cramer'schen Etüden hat er durch selbstständige, geistvolle Hinzufügung einer zweiten Clavierstimme einen melodischen, neuen Reiz verliehen. Frische, eigenartige Melodik, warme Empfindung und sorgsame Arbeit sind die Kennzeichen aller Werke H.'s, denen überdies der Adel und die überzeugende, hinreissende Gewalt der reinsten Gefühlssprache eigen ist.

Henstridge, Daniel, berühmter englischer Kirchencomponist, war um 1710 als Organist an der Kathedralkirche zu Canterbury angestellt.

Hentschel, Ernst Julius, vortrefflicher deutscher Schul- und Musikpädagog, geboren am 26. Juli 1804 zu Zudel bei Görlitz, erhielt den ersten allgemeinen Unterricht von seinem Grossvater, dem Organisten Hohberg in Langenwaldau bei Liegnitz und, verbunden mit Clavier- und Violinspiel, nach dessen Tode, im J. 1811, vom Organisten Prüfer daselbst. Seine weitere Ausbildung fand er seit 1815 in der Pensionsanstalt des Pfarrers Balthasar und von 1817 an beim Cantor Speer in Kroitzsch an der Katzbach. Im J. 1823 ging H. auf Staatskosten nach Berlin, um Logier's neues Musiksystem an Ort und Stelle zu studiren, und wurde 1824 als dritter ordentlicher Lehrer an das Seminar nach Weissenfels berufen, an dem er 1826 in die zweite Stelle aufrückte. Zugleich übernahm er den gesammten Musikunterricht und widmete sich demselben dort und seit 1832 an der zum Seminar vorbereitenden Präparandenanstalt mit einer Hingebung und einem Geschick, welches die trefflichsten Früchte trug. Vom Staate unterstützt, hatte er im Sommer 1830 eine pädagogische Reise nach dem Rhein und nach Süddeutschland unternommen, die nicht ohne vortheilhaften Einfluss auf sein weiteres verdienstvolles Wirken blieb. In Wort, Schrift und Composition vertrat er unablässig den gediegenen Standpunkt der Unterrichtsfrage, wie er ihn tagtäglich praktisch verwirklichte, und eine unabsehbare Reihe tüchtiger Schüler trug seinen Ruf in alle Theile des Landes. Seine Verdienste wurden durch Verleihung des Titels eines königl. Musikdirektors und zweier preussischer Orden auch von höchster Seite anerkannt. In voller Rüstigkeit, geehrt und geachtet, ist er noch gegenwärtig in seinen pädagogischen Stellungen zu Weissenfels thätig. Ausser mehreren weit verbreiteten Elementar-Schulliederbüchern (»Kinderharfe«, »Liederhain« u. s. w.) hat er ein »Evangelisches Choralbuch mit Zwischenspielen« herausgegeben, welches bis zur siebenten Auflage vorgeschritten ist. Die von ihm begründete und lange Jahre hindurch redigirte pädagogisch-musikalische Monatsschrift »Euterpe«, sowie seine zahlreichen Abhandlungen und Aufsätze über musikalische und Schulgegenstände in verschiedenen pädagogischen Zeitschriften, die stets den denkenden Lehrer kennzeichnen, haben auch in grösserem Umkreise wesentlich zur Fortbildung deutscher Schullehrer beigetragen.

Hentschel, Franz, deutscher Componist und Dirigent, geboren am 6. Novbr. 1814 zu Berlin, trat, von früh auf mit Musik beschäftigt, 1833 als Accessist für Flöte und Contrabass in die königl. Kapelle, studirte seit 1836 Contrapunkt bei Grell und A. W. Bach und von 1838 bis 1841 Composition bei A. B. Marx. Im J. 1843 ging er als Musikdirektor an das Stadttheater zu Erfurt, 1845 in gleicher Eigenschaft nach Altenburg und kehrte dann nach Berlin zurück, wo er von 1848 bis 1851 die musikalischen Aufführungen des Privattheaters Urania dirigirte und bis in die Gegenwart hinein Musikunterricht ertheilte. Er componirte eine Oper, »Die Hexenreise«, mehrere Singspiele und melodramatische Musiken, die in Erfurt und im Königstädtischen Theater zu Berlin aufgeführt wurden, ebenso Märsche und andere Stücke für Orchester und für Militärmusik; ferner Concerte für Flöte, Oboe, Clarinette und Horn und endlich Verschiedenes für Clavier und für Gesang. Eine Clavierschule von ihm ist ebenfalls noch Manuscript.

Hentschel, Theodor, hervorragender deutscher Componist und Dirigent, geboren am 28. März 1830 zu Schirgiswalde in der Oberlausitz, war von

seinem neunten Jahre an Alt-Solosänger an der Hofkirche zu Dresden und besuchte weiterhin drei Jahre hindurch das Conservatorium zu Prag, an welchem Clavierspiel und Gesang seine Hauptfächer waren. Hierauf trat er wiederholt als Pianist und Componist in den Euterpeconcerten in Leipzig auf und wurde am dortigen Stadttheater, nachdem er eine Saison hindurch als Operndirigent in Halle fungirt hatte, Musik- und Chordirektor. Seine Erstlingsoper, »Matrose und Sänger«, bekundete zwar grosses Talent, fand aber nicht den Beifall des Leipziger Publikums und musste zurückgelegt werden. Im J. 1863 folgte H. dem Rufe als erster Kapellmeister an das Stadttheater zu Bremen, in welcher Stellung er noch gegenwärtig mit Umsicht und Energie thätig ist. Eine Zeitlang (von 1867 bis 1872) führte er auch die Mitdirektion dieser Bühne. Im J. 1874 trat er wieder mit einer Oper, »Der Königspage«, hervor, welche einen sehr bedeutenden localen Erfolg errang. Ausserdem hat er Ouvertüren und sinfonische Märsche für Orchester, eine Messe für Männerstimmen und Clavierstücke componirt.

Henyk, einer der ausgezeichnetsten Lautenisten der älteren Zeit, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Prag geboren und unter den ersten Virtuosen seiner Zeit genannt.

Hepp, Sixtus, einer der vorzüglicheren deutschen Clavier- und Orgelspieler der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war am 12. Novbr. 1732 zu Geisslingen in Würtemberg geboren und hatte bei Jomelli in Ludwigsburg die Composition studirt. Er starb 1801 als Organist an der neuen Kirche zu Strassburg. Von seiner Composition sind einige Claviersonaten im Druck erschienen.

Heptachordum (griech.-latein., ital.: *ettacorda*), d. i. Siebensaiter, ein bis Ende des 18. Jahrhunderts sehr gebräuchlicher Fachausdruck in der Musik, der auch noch beibehalten worden war, als man schon die meisten über Musik abhandelnden Werke in deutscher Sprache schrieb. In der Blüthezeit desselben hatte man für diesen Ausdruck eine zweifache Auslegung. Erstens nannte man ein Intervall, die Septime (s. d.), und zweitens die diatonische Folge von sieben Klängen, sechs Ganztöne und einen Halbton, H. Der Halbton befand sich jedesmal von der dritten zur vierten Stufe, und es würden somit die jetzt *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* und *h* genannten Töne ein solches H. sein. Neben diesem H. bestand auch das mit zwei Halbtönen, den ersten zwischen der dritten und vierten und den zweiten zwischen der sechsten und siebenten Stufe. Ersteres H. würde authentisch (s. d.) und letzteres plagialisch (s. d.) genannt werden können. Noch dürfte hier nebenbei bemerkt werden, dass einige Musikgelehrte das H. als Tonmaass der Hebräer annehmen, aus welchem dann, der angewandten doppelten Auffassungsweise halber, das Hexachord (s. d.) als nothwendiges Tonmaass im Abendlande entstanden sei. Dass das H. mit sechs ganzen und einem halben Ton in allen Produkten dasselbe geben muss, wie die moderne Octave, ist wohl Jedem einleuchtend, sowie, dass das andere H. zwei ineinander geschobene Tetrachorde (s. d.) sind, und die erste derartige abendländische Auffassung der griechischen ihre Entstehung verdankt. 2.

Herabstrich oder Herunterstrich nennt man bei Bogeninstrumenten, die beim Spielen wagerecht gehalten werden, wie Violine, Viola und deren Abarten, denjenigen Bogenstrich, bei dem der Bogen vom Frosche nach der Spitze zu über die Saiten geführt wird. An und für sich hat dieser Strich mehr Kraft als der in entgegengesetzter Richtung geführte Hinaufstrich, und es ist deshalb Sache der Uebung für jeden Spieler, die unbedingt erforderliche möglichst gleiche Klangstärke bei beiden Stricharten sich zu eigen zu machen. Man folgt demnach allerdings einer in der physischen Anlage begründeten Vorschrift, wenn man, wie dies fast selbstverständlich geschieht, die accentuirten Noten durch H., die accentlosen durch Hinaufstrich ausführt, jedoch lässt sich dies keineswegs zur festen Regel erheben. Nur jedes melodische Glied, welches vom vorangehenden durch eine Pause getrennt ist und im Niederschlage anhebt,

muss mit dem H. angefangen, während Auftaktnoten von Melodien und Meliodiengliedern stets mit dem Hinaufstriche gespielt werden. Die moderne Orchesterdisciplin hat eine genaue Uebereinstimmung der Bogeninstrumentisten in den Streicharten eingeführt, welche aber mehr aus ästhetischen, wie aus praktischen Rücksichten geboten erscheint. S. auch Bogenstrich.

Heraklides, ein altgriechischer Philosoph und Geschichtschreiber aus Heraklea in Pontus, daher Ponticus, spottweise aber von den Alten Pompicus, d. i. der Prunkhafte, genannt, lebte um 328 v. Chr., hörte den Platon, Speusippos und Aristoteles und soll auch über Musik geschrieben haben. Wenigstens werden von späteren Schriftstellern verschiedene Titel von einschlägigen Werken des H. citirt.

Herault, Jean Louis, französischer Kirchencomponist, war Unterkapellmeister des Königs Franz I. von Frankreich um 1545 und hat einige Compositionen hinterlassen. — Eine Musiklehrerin gleichen Namens, Palmyre H., geboren 1801 in der Touraine, lebte in Paris, wo sie sich durch Composition von Clavierstücken grosse Beliebtheit bei den Dilettanten erwarb.

Herbain, Chevalier d', auch Herbin geschrieben, französischer Operncomponist, geboren 1734 in Paris, trat mit 15 Jahren in den Militärdienst und wurde ziemlich schnell Capitain. Im J. 1750 besuchte er Italien und liess in Rom 1751 ein von ihm componirtes Intermezzo »*Il geloso*« aufführen, welches auch in Florenz nicht ohne Erfolg gegeben wurde. Er garnisonirte hierauf in Corsica und schrieb 1753 zu Bastia die Opern »*Il trionfo del ciglio*« und »*Lavinia*«. Im J. 1756 wieder in Paris, trat er mit der einaktigen Oper »*Célimène*« und später mit den komischen Opern »*Les deux talents*« (1763) und »Nanette und Lucas« (1764) auf. Er starb 1769 zu Paris. Auch zwei Cantaten und eine Motette »*Exultate*« von ihm sind bekannt geworden.

Herbart, Johann Friedrich, einer der originellsten Denker der neueren Zeit, geboren am 4. Mai 1776 zu Oldenburg als der Sohn eines Justizraths, trieb als Gymnasiast auch eifrig Clavierspiel. Im J. 1794 bezog er zu philosophischen Studien die Universität Jena, wo er mit Fichte bekannt wurde, dessen Wissenschaftslehre er aber alsbald mit einer seltenen Unabhängigkeit der eigenen Prüfung entgegentrat. Nicht anders stellte er sich den Lehren Schelling's und Hegel's, überhaupt der ganzen sich immer weiter verbreitenden Zeitphilosophie gegenüber, von der er sich, des hingebendsten Studiums der altgriechischen Philosophen beflissen, vollständig emancipirte. Im J. 1797 nahm er eine Hauslehrerstelle in Bern an, habilitirte sich 1802 in Göttingen, wurde 1809 ordentlicher Professor der Philosophie und Pädagogik in Königsberg und folgte 1833 einem Rufe zurück nach Göttingen, wo er am 14. Aug. 1841 starb. Die Philosophie H.'s charakterisirt im Allgemeinen der Geist einer strengen Untersuchung und die Zuversicht, dass sich durch die in dem Inhalt der Begriffe selbst liegende Nothwendigkeit eines willkürlos fortschreitenden Denkens ein festes, unveränderliches, zwar einer immer fortschreitenden Entwickelung fähiges, aber fortwährenden Schwankungen nicht unterliegendes Wissen erreichen lasse. Zu diesem Zwecke war er zunächst bemüht, die verschiedenen Richtungen philosophischer Untersuchungen, deren Gränzen er vielfach inenander gewirrt fand, wieder zu sondern, die ursprünglichen Probleme, von denen sie auslaufen, genau festzustellen und sie nach der durch die Natur der Sache selbst geforderten Methode zu lösen. In dieser Art hat er auch der Kunstästhetik und Philosophie der Tonkunst ausgezeichnete, nicht unangefochten gebliebene, aber je länger je mehr anerkannte Dienste geleistet, besonders in seinen »Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre« (Königsberg, 1811), im neunten Capitel der »Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten« (Halle, 1831, 2. Aufl. 1841), in seinem Hauptwerke »Psychologie, als Wissenschaft neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik« (2 Bde., Königsberg, 1824—1825) und in den »Physiologischen Aphorismen«. Ausserdem hat er einige Sonaten für Pianoforte componirt.

Herbeck, Johann, vielseitig ausgezeichneter deutscher Tonkünstler, bedeutend als Componist und hochverdient als Dirigent, wurde als der Sohn eines armen Handwerkers am 25. Decbr. 1831 zu Wien geboren. Schon in seinen ersten Kinderjahren offenbarte er ein so ausgesprochen musikalisches Talent, dass ihm ungeachtet der dürftigen Familienverhältnisse eine mehrmonatliche Unterweisung im Gesang zu Theil wurde. Zehn Jahre alt, ward er als Sängerknabe in das Cistercienserstift Heiligenkreuz unweit Wien aufgenommen. Hier war es, wo seine vorzügliche Discantstimme das Interesse mehrerer Wiener Künstler, wie Georg Hellmesberger u. A., auf sich zog, so dass diese den Stiftsvorsteher bewogen, den Knaben bei Rotter in Wien Harmonielehre studiren zu lassen. Dieser Unterricht dauerte einige Monate, und hiermit war auch Alles erschöpft, was von Seiten Anderer für H.'s musikalische Ausbildung geschehen ist. Alles Andere: die genaue Kenntniss des Generalbasses wie der Compositionslehre, das eindringliche Verständniss der Technik sämmtlicher Saiteninstrumente, der Orgel und des Claviers verdankt H. sich selbst, seinem unermüdeten, ausharrenden Fleisse. Auch die für jeden Gebildeten so wichtige humanistische Bildung ward nicht vergessen. In Wien durchlief er das Gymnasium und widmete sich dann den rechtsgelehrten Studien, welche er aber nur drei Jahre hindurch fortsetzte, um sich dann mit verdoppeltem Eifer der Musik ausschliesslich zuzuwenden.

Rasch erklomm er seitdem Stufe um Stufe bis zur höchsten gesellschaftlichen Ranghöhe. Im J. 1852 wurde er Chordirektor bei den Piaristen in der Josephstadt zu Wien, 1856 Chormeister des Wiener Männergesangvereins an Stegmayer's Stelle, 1858 Dirigent des neu gegründeten Singvereins und Professor am Conservatorium, ein Jahr später artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, 1863 Vice-Hofkapellmeister, endlich 1866, mit Uebergehung des Anciennitätsverhältnisses, in Berücksichtigung seiner überragenden künstlerischen Begabung, erster kaiserl. Hofkapellmeister. Endlich, 1871, wurde er sogar als Nachfolger Dingelstedt's zum Direktor der kaiserl. Hofoper in Wien ernannt, und seinem Regimente verdanken das Personal und das Repertoire dieser Kunstanstalt die wichtigsten Verbesserungen und Bereicherungen, so dass in dem neuen glänzenden Hause, welches ihm übergeben wurde, durch ihn frisches Blut in den Opernkörper geleitet wurde, der durch die vorangegangene kopflose Wirthschaft entsetzlich gelitten hatte. H.'s Verdienste in dieser Hinsicht sind noch zu neu, als dass sie jetzt schon genügend gewürdigt werden könnten; im Einstudiren und Leiten der von ihm gewählten Opern, besonders der classischen und derer Meyerbeer's und Wagner's, weiss man seinen Besitz allgemein zu schätzen. In Folge seiner letzten Ernennung hat H. seine Stelle als artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde aufgegeben, wie schon vier Jahre vorher die als Chormeister des Männergesangvereins, welcher letztere ihm seine glänzendsten Triumphe verdankte. Als Chordirigent, besonders in der Leitung grosser Massen, zeigte sich H. unübertroffen und wusste die feinsten Nüancen, die schärfste Sonderung von Licht und Schatten in der Darstellung mit der grössten Präcision und Schlagfertigkeit zu vereinigen.

Nachdem er seinen Chor allmälig zu den grössten Wirkungen befähigt hatte, unternahm er es, eine Reihe der erhabensten musikalischen Meisterwerke, besonders auch die Franz Schubert's, wieder an das Licht zu ziehen und durch treffliche Darstellungen zu beleben. In dieser Wirksamkeit hat er sich als Dirigent des Singvereins und der Gesellschaftsconcerte um die Musikverhältnisse Wiens ausserordentlich verdient gemacht. Wenn er auf diese Weise die beiden genannten Institute von Sieg zu Siege führte, so vergass er auch des ihm unterstehenden »Männergesangvereins« nicht. Er that vielmehr das Möglichste, um diesen Verein aus dem Einerlei der gewöhnlichen Liedertafelkost auf eine höhere Stufe künstlerischer Aufgaben zu heben. Indem er alljährlich wenigstens eines der Concerte des Männergesangvereins mit Orchester gab,

dehnte er das musikalische Gebiet desselben wohlthätig aus. Als glänzendste Concertthat H.'s stehen die grossen Aufführungen in der Wiener Reitschule Ende 1866 zum Besten der im österreichisch-preussischen Kriege Verwundeten da. In denselben wirkten sämmtliche Chorvereine Wiens und der Umgebung (über 1600 Personen) mit, und H. leitete diese riesigen Massen mit einer Sicherheit und Ruhe, dass ein ähnliches Zusammenwirken selten beobachtet wurde; das feinste, kaum vernehmbare Pianissimo kam eben so zur Geltung, wie das brausendste Fortissimo, und fast alle kleineren Stücke wurden zur Wiederholung verlangt. — Als Componist ist H., wie in seinem übrigen musikalischen Wirken, fast ausschliesslich Autodidakt. Früh schon vollendete er einige kirchliche Musikstücke, die indessen noch keinen bestimmten Charakter aussprechen; dagegen vervollkommnete er sich mit jedem weiteren Werke und ist endlich mit seiner grossen Messe (1866), die offenbar dem eifrigen Studium von Beethoven's *Missa solemnis* ihre Entstehung verdankt, in die Reihe der bedeutendsten österreichischen Tonsetzer der Gegenwart getreten. Ausserdem schrieb er mehrere Ouvertüren, zwei Sinfonien, von welchen die zweite in *C-dur*, nicht frei von Uebertreibungen des materiellen Effekts, wiederholt mit grossem Beifall aufgeführt wurde, ferner fünf andere Messen, zwei Streichquartette, Clavierstücke und viele Chorlieder, unter denen besonders »Der Lanzknecht« und »Marschiren« durch ihr kräftig realistisches Gepräge stets von der grössten Wirkung sind. Energie und Kraft, Vermeidung alles Süsslichen ist überhaupt der Charakterzug aller Compositionen H.'s.

Herbenus, Matthäus, niederländischer Theologe und Schulmann, geboren 1451, war Rector der Schule St. Servatii zu Mastricht und verfasste die Schrift: »*De natura cantus et miraculis vocis*«.

Herberth, Robert, deutscher Kirchencomponist, geboren um 1770 zu Röttingen in Franken, war Professor der Theologie und geistlicher Rath zu Passau, dann zu Salzburg und endlich Beneficiat zu Oedheim bei Heilbronn. Er hat Messen, Cantaten, Variationen u. s. w. componirt und auch einige gelehrte Gelegenheitsschriften verfasst.

Herbin, Chevalier d', s. Herbain.

Herbin, Auguste François Jullien, französischer Orientalist, geboren am 17. März 1783 zu Paris, stellte hauptsächlich über die Musik der Orientalen Untersuchungen an, die er der Oeffentlichkeit übergab. Er starb im blühendsten Jugendalter am 30. Decbr. 1806 zu Paris.

Herbing, August Bernhard Valentin, einer der talentvollsten und beachtenswerthesten deutschen Liedercomponisten im neckisch-heiteren Genre, war adjungirter Organist und Vicarius am Dom zu Magdeburg und starb daselbst noch jung im J. 1767. Er veröffentlichte zuerst 30 Oden unter dem Titel »Musikalische Belustigungen« (Leipzig, 1758) und später in Musik gesetzte »Fabeln und Erzählungen«. Eine eingehende kritische Würdigung dieser originellen Werke nebst Proben aus dem ersteren derselben, von dem ein zweiter Theil 1767 erschien, enthält E. O. Lindner's »Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert« (Leipzig, 1871) S. 81 ff.

Herbinius, oder Herbinus, Johann, musikkundiger Theologe, geboren um 1630, war Pastor in Graudenz und behandelte in seiner kirchenhistorischen Schrift »*De cryptis Kyoviensibus*« auch Gegenstände der alten Kirchenmusik.

Herbst, deutsche Sängerin, eine Schülerin der Frau Benda, war 1792 herzogl. mecklenburgische und später fürstl. dessau'sche Hofsängerin. Als solche gastirte sie 1809 am königl. Nationaltheater zu Berlin, wurde engagirt und debütirte am 31. März 1810 als Vitellia in Mozart's »Titus«. Sie sang u. A. auch die Donna Elvira im »Don Juan«, den Cherubin im »Figaro« und die Myrrha im »Unterbrochenen Opferfest«, schied aber bereits im J. 1811 wieder aus, weil sich gegen ihre Darstellung der jugendlichen Emmeline in der »Schweizerfamilie« eine bedeutende Opposition bemerkbar machte.

Herbst, Heinrich, deutscher Orgelbauer, lebte zu Anfang des 18. Jahr-

hunderts zu Magdeburg und errichtete u. A. 1718 das bewunderte Werk in der Stiftskirche zu Halberstadt mit 74 Stimmen, drei Manualen, zwei Nebenclavieren, Pedal und acht Bälgen. — Sein Sohn und Schüler, Johann Gottfried H., war Orgelbauer zu Striegau, nach Anderen zu Petersdorf, und baute 1749 die Orgel im evangelischen Bethause zu Striegau mit 25 Stimmen, und 1755 die des evangelischen Bethauses zu Neumarkt mit derselben Anzahl von Stimmen.

Herbst, Johann Andreas, deutscher Musikgelehrter und Componist, geboren 1588 zu Nürnberg und daselbst auch musikalisch ausgebildet, war von 1628 bis 1640 Kapellmeister in Frankfurt a. M., folgte dann einem gleichen Rufe zurück in seine Vaterstadt, nahm aber schon um 1650 sein früheres Amt in Frankfurt wieder ein, das er bis zu seinem Tode, um 1665, verwaltete. Von seinen gelehrten Werken sind bekannt geblieben: »*Musica practica sive instructio pro symphoniacis*« (Nürnberg, 1642, und ferner Frankfurt, 1653 und 1658), enthaltend eine kurze Anleitung zum Sing- und Instrumental-Unterricht nach damaligen Anforderungen; ferner »*Musica poetica sive compendium melopoeticum*« (Nürnberg, 1643), eine Harmonielehre; endlich »*Arte prattica e poetica*« (Frankfurt, 1653), eine aus italienischen Werken gezogene Lehre vom Contrapunkte. Von seinen Compositionen kennt man mehrere drei- und sechsstimmige geistliche Gesänge und das »*Theatrum amoris*«, fünf- und sechsstimmige deutsche Gesänge nach Art der welschen Madrigale.

Herbst, Johann Friedrich Wilhelm, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 1. Novbr. 1743 zu Petershagen, war Prediger an der Marien- und an der Heiligengeist-Kirche zu Berlin und starb in diesem Amte am 5. Novbr. 1807. Er ist der Verfasser eines Buches: »Ueber die Harfe, nebst einer Anleitung sie zu lernen«.

Herbst, Michael, vorzüglicher deutscher Hornvirtuose, geboren am 24. Septbr. 1778 zu Wien, erhielt den ersten Unterricht auf seinem Instrumente von einem gewissen Faistenberger, verdankt aber seine Meisterschaft auf demselben lediglich dem eigenen Talente und Fleisse. Anfänglich in der Privatkapelle des Freiherrn von Braun angestellt, trat er 1806 als Solospieler in das Orchester des Theaters an der Wien, liess sich häufig in Hof- und öffentlichen Concerten mit enthusiastischem Beifall hören und erhielt bei Errichtung des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde die Stelle als Professor seines Instruments daselbst. Unter seinen zahlreichen trefflichen Schülern haben sich besonders Bauchinger, König, Leeb, Rust und Schmidt ausgezeichnet. H. starb am 15. Octbr. 1833 zu Wien. In seinem Nachlasse befand sich neben Uebungsstücken das vollständig ausgearbeitete Manuscript einer grossen Schule für Horn, die jedoch auch später leider nicht im Druck erschienen ist.

Herder, Johann Gottfried **von,** einer der eigenthümlichsten, umfassendsten und geistreichsten Schriftsteller und überhaupt einer der edelsten Geister deutscher Nation, wurde am 25. Aug. 1744 zu Mohrungen in Ostpreussen geboren, wo sein Vater Mädchenschullehrer und Cantor war. Nicht begünstigt durch Erziehung und äussere Umstände, entwickelten sich die herrlichen Geistes- und Herzensanlagen des jungen H. durch eigene Kraft. Er studirte in Königsberg, durch Gönner unterstützt, Theologie und Philosophie und war daneben Lehrer am Friedrichscollegium, dann 1765 Lehrer an der Domschule zu Riga und Prediger daselbst. Im J. 1767 unternahm er eine grössere Reise bis nach Frankreich hinein, ward ein Jahr später Reiseprediger des Prinzen von Holstein-Eutin, 1770 Hofprediger und Consistorialrath in Bückeburg und 1775 zum Professor in Göttingen berufen, aber nicht angestellt. Dafür ging er als Hofprediger, General-Superintendent und Ober-Consistorialrath nach Weimar und wurde 1801 in den Adelsstand erhoben. Er starb am 18. Decbr. 1803 zu Weimar. Als reinster Priester der Humanität hat der grosse Mann auch die Musik in den Kreis seiner Forschungen gezogen. In den fliegenden Blättern »Von deutscher Art und Kunst« (Hamburg, 1773)

befindet sich neben Goethe'schen und Möser'schen Abhandlungen auch ein Aufsatz von H., »Ossian und die Lieder alter Völker«, welcher einen bedeutenden Einfluss auf die dem Volksthümlichen sich zuwendende Bewegung in der Kunst ausübte. Im Zusammenhange mit den hier entwickelten Ansichten gab H. später seine »Volkslieder« (2 Thle., 1778 und 1779; neue Ausg. 2 Bde., Leipzig, 1840) heraus. In seinem Werke »Geist der hebräischen Poesie« (Dessau, 1782; 3. Aufl. von Justi, 2 Bde., Leipzig, 1825) sind die Abhandlungen »Von der Musik der Psalmen«, »Ueber die Musik als Gesang aus Asmus' sämmtlichen Werken« und »Ueber die Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesang« hervorzuheben. In der Schrift »Cäcilia« (in der 5. Sammlung seiner zerstreuten Blätter) handelt er über die Beschaffenheit der heiligen Musik, der Hymnen und der christlichen Liturgie. Auch in seinen »Briefen zur Beförderung der Humanität« ist häufig von diesen Dingen die Rede. In der Zeitschrift »Adrastea« schreibt er in der 9. Nummer des vierten Stücks (1801) über den Tanz, über das Melodram, die neueste deutsche Oper und die Wirkung der Musik überhaupt auf Denkart und Sitten; in No. 5 des zweiten Stücks (1802) nach einer Lebensbeschreibung und ästhetischen Würdigung Händel's, über das Oratorium und ebenfalls über die Wirkung der Tonkunst. Nicht minder wichtig und interessant sind für den denkenden Musiker auch seine Abhandlungen »Ueber den Ursprung der Sprache«, seine »Fragmente« (1767), »Kritischen Wälder« (1769), »Von den Ursachen des gesunkenen Geschmacks« u. s. w. Eine Culturgeschichte der Musik des 18. Jahrhunderts, welche er 1802 in Aussicht stellte, konnte er leider nicht mehr vollenden. Aber auch ohne diese hat der ganze Culturzustand Deutschlands von ihm einen mächtigen, weithin sich verbreitenden Impuls erhalten, und an warmer, tiefer Begeisterung für alles Schöne, ächt Menschliche, Würdige, Grosse hat ihn Keiner überragt.

Herdliska, Henri, genannt Tourterelle, französischer Instrumentalcomponist, geboren 1796 zu Paris, lebte später als Clavierlehrer zu Bordeaux, wo er im Novbr. 1821 auch starb. Er hat Claviersachen mit Begleitung verschiedener Instrumente componirt und veröffentlicht.

Heredia, Piedro, auch Herredia geschrieben, spanischer Kirchencomponist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte in Italien und war seit 1630 Kapellmeister an der St. Peterskirche zu Rom. Als solcher starb er im J. 1648. S. auch Eredia.

Heremita, s. Eremita.

Herfurth, Rudolph, guter deutscher Violinist und Dirigent, geboren am 9. Febr. 1844 zu Eisenberg im Altenburg'schen, erhielt von seinem Vater, dem dortigen Stadtmusikdirektor, den ersten Musikunterricht. Nach Beendigung seiner Schulzeit sollte H. auf das Conservatorium zu Leipzig gehen, sah sich aber, da gerade sein Vater starb, auf sich selbst angewiesen und trat, um doch an bester Quelle zu studiren, Ende 1860 als erster Violinist in eines der Leipziger Musikcorps. Bald darauf begann er ein Wanderleben, welches ihn als Sologeiger in verschiedene Orchester Deutschlands führte, bis er im Herbst 1868 die Musikdirektorstelle in Freiburg in Baden und während des Sommers die Leitung der Kurkapelle in Badenweiler übernahm. Seit 1871 ist er neben Weissheimer Kapellmeister der Oper am kaiserl. subventionirten Theater zu Strassburg im Elsass.

Herigerus, genannt Abbas Laubiensis, niederländischer Geistlicher und Tonsetzer, gestorben um 1010 im Bisthum Lüttich, componirte eine Hymne »*Ave perquam*« und zwei Antiphonien auf den Apostel Thomas: »*O Thoma didyme*« und »*O Thoma apostole*«.

Hering, Alexander, deutscher Orgel- und Clavierspieler, war 1669 und später als Organist der Kreuzkirche zu Dresden angestellt, in welchem Amte er zu den ersten Musiklehrern des berühmt gewordenen Joh. Kuhnau zählte.

Hering, Karl (Friedrich August), geschickter deutscher Violinist und fleissiger Componist, geboren am 2. Septbr. 1819 zu Berlin, erhielt von seinem Vater, einem Maler, den ersten Musikunterricht, den er aber erst als Jüngling in der Möser'schen Musikschule bei Hub. Ries fortsetzte. Gleichzeitig studirte er dann als Schüler der Akademie der Künste bei Rungenhagen die Composition. Einer noch höheren Ausbildung beflissen, ging er 1840 zu Lipinski nach Dresden, bei dem er das höhere Violinspiel, und dann zu Tomaschek in Prag, unter dessen Leitung er Clavierspiel und Gesang eifrig studirte. Hierauf liess er sich auf Concertreisen auch in Wien, Olmütz, Brünn, Leipzig, Stettin u. s. w. mit Beifall als Violinist hören, entsagte aber 1844 dem Virtuosenthum und kehrte nach Berlin zurück, wo er 1846 zeitweilig als Accessist in die königl. Kapelle trat. Er gründete 1848 einen »Sonatenverein« behufs Pflege der Kammermusik, der bis 1851 bestand, worauf er eine Musikschule für Violine, Clavier, Gesang und Theorie der Musik ins Leben rief, welche er, mittlerweile zum königl. Musikdirektor ernannt, bis 1867 leitete. Seine zahlreichen Compositionen bewegen sich in allen Gattungen der Musik und bestehen in Sinfonien, Ouvertüren, Blasequintetten, Streichquartetten, Violin- und Claviersachen, zum grossen Theil instructiver Art, ferner in Messen, Psalmen, Gesängen und Liedern. Sein zum Armeemarsch (No. 146) erhobener Wrangel-Marsch ist in seltener Art populär geworden. Endlich gab er auch eine Elementar-Violinschule mit beigefügten Etuden, sowie die didaktischen Schriften »Methodischer Leitfaden für Violin-Lehrer« (Leipzig, 1857) und »Ueber Rud. Kreutzer's Etuden, Anweisung für Violin-Lehrer« (Leipzig, 1858) heraus.

Hering, Karl Gottlieb, ausgezeichneter musikalischer Pädagoge, wurde (nach seiner eigenhändigen Notiz) am 25. Octbr. 1766 zu Schandau in Sachsen geboren. Er erhielt seine Bildung in der Stadt- und später in der Fürstenschule zu Meissen, studirte zu Wittenberg und Leipzig, war in letzterer Stadt befreundet mit Weisse, Müller, Klodius und Hiller, wurde Hauslehrer bei Krug von Nidda in Gatterstädt bei Querfurth, dann 1794 Lehrer und einige Jahre später Conrector und Organist zu Oschatz, 1811 Oberlehrer an der Stadtschule zu Zittau und übernahm später in dieser Stadt auch den Musikunterricht am Seminare. Er starb daselbst am 4. Jan. 1853. — Von seinen musikalischen Werken sind verschiedene in 4. bis 7. Auflage erschienen und weit über die Grenzen Deutschlands verbreitet, indem sie in Oesterreich, England, Spanien und Nordamerika Nachdruck erlitten. — Was seinen Namen in der Kunstgeschichte zu einem bleibenden macht, ist der Umstand, dass er einer der ersten war, der den Musikunterricht pädagogisch behandelte. Er legte seine Anschauungen und Erfahrungen in folgenden Werken nieder: 1. »Instructive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des Clavierspiels und zur Selbstübung« (1802); 2. »Neue praktische Clavierschule für Kinder nach einer bisher ungewöhnlichen leichten Methode« (4 Bdchen. 4. 1804—1807); 3. »Neue sehr erleichterte praktische Generalbassschule für junge Musiker, zugleich als ein nöthiges Hülfsmittel für diejenigen, die den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit erlernen wollen« (3 Bde. 4. 1806); 4. »Neue praktische Singschule für Kinder, nach einer leichten Lehrart bearbeitet« (4 Bdchen. 4. 1807—1809); 5. »Progressive Variationen zu einer möglichst leichten Erlernung des Clavierspielens« (4. 1808); 6. »Praktische Violinschule nach einer neuen und leichtern Stufenfolge« (4. 1810); 7. »Praktische Präludirschule, oder Anweisung in der Kunst, Vorspiele und Fantasien selbst zu bilden« (2 Thle. 4. 1812 u. 1814); 8. »Kunst, das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen« (gr. 4. 1816); 9. »Gesanglehre für Volksschulen« (8. 1820); 10. »Musikalisches Volksschulengesangbuch« (2 Thle. 8. 1821 u. 1824) und 11. »Allgemeines Choralbuch, oder: Sammlung der in den evangelischen Gemeinden üblichen Kirchenmelodien, für den Gesangunterricht in Schulen geordnet« etc. (gr. 8. 1825). Ausser seinen

Unterrichtswerken schrieb er auch viele Lieder (mit und ohne Begleitung) für die Jugend, von denen mehrere (so z. B. »Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor«) Volkslieder geworden sind, Männerchöre und Anderes; ferner gründete er 1830 das später von seinem Sohne in etwas veränderter Form fortgesetzte »Musikalische Jugendblatt für Gesang, Clavier und Flöte«. Weitere Werke von ihm finden sich angezeigt in seiner »Gesanglehre für Volksschulen« (Leipzig, 1820) S. XIV. O. T.

Hering, Karl Eduard, der Sohn des Vorigen, ein vielseitiger Componist und guter Lehrer, geboren am 13. Mai 1807 zu Oschatz, war dort und während er das Gymnasium zu Zittau besuchte ein Musikschüler seines Vaters. Als Student in Leipzig studirte er bei Theod. Weinlig Contrapunkt und stand im anregenden Verkehr mit Aug. Pohlenz. Nachdem er mehrere Jahre hindurch in Dresden privatisirt hatte, wurde er 1839 Organist an der lutherischen Hauptkirche und Seminar-Musiklehrer in Bautzen. Dort hat er sich auch als Gründer und langjähriger Dirigent eines Gesangvereins sehr verdient gemacht. Als Componist im grossen Style ist er aufs Ehrenwertheste zuerst mit einem Oratorium, »Der Erlöser«, aufgeführt 1834 in Leipzig und später in Braunschweig, Prag, Dresden, und mit einer Messe in *B-dur*, 1835 in Prag aufgeführt, hervorgetreten. An grossen Werken reihten sich im Laufe der Zeit diesen an: die Oratorien »Die heilige Nacht«, »David«, »Salomo«, »Christi Leid und Herrlichkeit«, sowie die Opern »Conradin, der letzte Hohenstaufe«, »Tordenskjold«, mehrere Messen und Cantaten, Hymnen, Psalme und Balladen, meist für Männerchöre. Im Druck erschienen sind jedoch nur kleinere Arbeiten von ihm, als Clavierstücke verschiedener Art, Lieder und Chorgesänge. Ueberall bekundet sich der durchbildete Musiker, welcher die Harmonie und den reinen Satz meisterhaft handhabt. Für den Unterricht hat H. ausserdem noch verfasst und veröffentlicht: »Singbüchlein zur Vorbereitung auf den Choralgesang für die Unter- und Mittelklassen der Stadt- und Landschulen« (Bautzen, 1846); »Buch der Harmonie. Grundlage für Unterricht und Bildung in der Musik« (1. Abth., Löbau, 1861); »Dreissig Choralmelodien mit bezifferten Bässen und theoretischen Anmerkungen«.

Héritier, Jean l', französischer Kirchencomponist, welcher in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lebte. Von seinen Compositionen sind zwei Motetten in die Sammlung von Attaignant (Paris, 1534) aufgenommen; eine andere Motette von ihm citirt Pater Aaron.

Hermann, genannt *Hermannus contractus*, d. i. der Lahme, weil er durch die Gicht so gelähmt war, dass er ohne Beihülfe seine Körperlage nicht verändern konnte, war einer der berühmtesten Gelehrten und vorzüglichsten Geschichtschreiber, sowie der tüchtigste noch bekannt gebliebene Tonsetzer des 11. Jahrhunderts. Geboren am 18. Juli 1013 aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen in Schwaben, kam er in seinem siebenten Jahre in die Klosterschule zu St. Gallen, wo er sich früh schon in den mathematischen Wissenschaften, in der Astronomie, Geometrie und besonders auch Musik auszeichnete. Im dreissigsten Lebensjahre trat er ganz in den geistlichen Stand und lebte seitdem im Kloster Reichenau, wo er trotz seiner Gebrechlichkeit das Lehramt verwaltete und der Wissenschaft wie Kunst oblag. Von seinen schweren körperlichen Leiden niedergedrückt, starb er schon in seinem 41. Jahre, am 24. Septbr. 1054, auf dem väterlichen Gute Aleshusen (Alschhausen) bei Biberach. Neben seiner vorzüglichen Chronik und einigen astronomischen Schriften schrieb er auch ein Buch »*De monochordo*« (s. Gerbert, *Script. eccles.* II. p. 125). Ferner dichtete und componirte er viele Kirchengesänge, namentlich einige Sequenzen oder Prosen von grosser Schönheit, welche Schubiger in sein Werk »Die Sängerschule St. Gallens« (Einsiedeln, 1858) aufgenommen hat. H. wird auch von Einigen für den Verfasser der Kirchengesänge »*Salve regina*« und »*Alma redemtoris*« gehalten.

Hermann, deutscher Kirchengesangscomponist, geboren um die Mitte des

16. Jahrhunderts in Franken, war Cantor an der Landesschule Pforta in Thüringen und componirte mehrere Choralmelodien. Er starb im J. 1628. — Ein Zeitgenosse von ihm, Johann H., geboren 1585 zu Rauden bei Liegnitz, starb 1647 als Prediger zu Polnisch Lissa und hat eine Sammlung von Gesängen eigener Composition herausgegeben.

Hermann, Christian Gottfried, deutscher Kirchensänger und Componist, geboren am 19. Febr. 1753 zu Breslau, erhielt auf dem Gymnasium St. Maria Magdalena von Ostermayer Musikunterricht und sang dann fünf Jahre lang, zuletzt als Altist, an der Elisabethkirche seiner Vaterstadt, bis er 1772 als wirklicher Choralist, 1778 als Subsignator und 1784 als Cantor an dieser Kirche angestellt wurde. In Anerkennung seiner mehr als fünfzigjährigen treuen Dienste wurde er endlich im April 1828 mit vollem Gehalt vom Magistrat in den wohlverdienten Ruhestand versetzt. Von seinen zu den verschiedensten Gelegenheiten componirten Arbeiten ist nichts im Druck erschienen. Dagegen hat er sich um Graun's »Tod Jesu« durch alljährlich am Charfreitage veranstaltete Aufführungen grosse Verdienste erworben.

Hermann, Constanz, vorzüglicher Violinist und Componist für sein Instrument, geboren am 16. Aug. 1823 zu Douai, wurde auf Concertreisen in Frankreich und Belgien hochgefeiert und bereicherte die Violinliteratur mit guten Compositionen aller Art.

Hermann, Friedrich, ausgezeichneter deutscher Violinvirtuose, Componist und Lehrer seines Instruments, geboren 1828 zu Frankfurt a. M., erhielt den ersten Musikunterricht von Bernh. Mohr und besuchte dann von 1843 bis 1846 das Conservatorium in Leipzig, wo er besonders bei Ferd. David, Mendelssohn und Hauptmann die höheren Studien der Tonkunst betrieb. Sofort nach Beendigung des dreijährigen Cursus an der Anstalt wurde er am 1. Novbr. 1846 als erster Bratschist im Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchester angestellt und bekleidet diese Stelle, sowie diejenige eines Violinlehrers am Conservatorium noch gegenwärtig, letztere mit besonders glücklichem Erfolge. Als stylvoller, geschickter Componist hat er sich höchst vortheilhaft bekannt gemacht durch eine 1852 im Leipziger Gewandhause mit grossem Beifall aufgeführte Sinfonie, durch Capriccios für drei Violinen, Etuden für Violine, ein Duo für Violine und Violoncello, ein Streichquartett und Anderes, welches auch im Druck erschienen ist. Ausserdem hat er die Orchesterbegleitung der Viotti'schen und Kreutzer'schen Violinconcerte für Pianoforte arrangirt und zahlreiche treffliche Bearbeitungen von Werken classischer Meister, worunter auch Uebertragungen der Sinfonien von Beethoven, Mendelssohn und Schumann, geliefert. Als Bratschist gehört H. entschieden zu den allerersten Virtuosen der Gegenwart, und als Quartettspieler leistet er dem Musikleben in Leipzig unschätzbare Dienste.

Hermann, Jacob, hervorragender Mathematiker und Physiker, geboren am 19. Juli 1678 zu Basel, wurde 1713 Professor zu Padua, hierauf 1719 zu Frankfurt a. O., 1724 zu St. Petersburg und endlich 1731 in seiner Vaterstadt, wo er auch am 11. Juli 1733 starb. In Padua verfasste er die Schrift »*De vibrationibus chordarum tensarum disquisitio*« und in Frankfurt das gleichfalls für die Musik wichtige Werk »*De motu chordarum, quibus instrumenta musica instrui solent, atque stabili sonorum mensura*« (Exercit. Francofort. Tom. I. Sect. II.).

Hermann, Johann David, vortrefflicher Clavierspieler und Componist, geboren um 1760 in Deutschland, kam 1785 nach Paris und trat dort im *Concert spirituel* mit grossem Erfolge auf. Von der Königin Marie Antoinette zum Clavierlehrer erwählt, war sein Glück im Unterrichtsfache entschieden. Nach Steibelt's Erscheinen 1787 in Paris bildeten sich sogar zwei Partheien, von denen sich die eine für H., die andere für den neuen Meister erklärte. Während der Revolutionszeit erwarb sich H. durch Speculation beim Verkauf der Nationalgüter beträchtliche Summen und zog sich mit denselben in das Privatleben zurück. Hochbetagt lebte er noch in den 1830er Jahren in Paris.

Von seinen sehr zahlreichen Compositionen sind Concerte, Sonaten, Potpourris u. dergl. für Clavier im Druck erschienen.

Hermann, Johann Gottfried Jacob, einer der scharfsinnigsten deutschen Philologen und ausgezeichneter Humanist, geboren am 28. Novbr. 1772 zu Leipzig, studirte, bei entschiedener Neigung für die altclassische Literatur, dennoch eingehend die Rechte, wandte sich aber dann, seinen glänzenden Fähigkeiten entsprechender, wieder der Philologie zu, wurde 1798 ausserordentlicher und 1803 ordentlicher Professor an der Universität Leipzig, an welcher er als erste Zierde derselben und mit allen akademischen Ehren überhäuft bis zu seinem Tode, am 31. Decbr. 1848, segensreich wirkte. Von seinen Werken wirkten auch fruchtbringend für die musikalische Wissenschaft: »*Elementa doctrinae metricae*« (Leipzig, 1816) und sein »Handbuch der Metrik« (Leipzig, 1799).

Hermann, Nicolas, deutscher Kirchengesangscomponist, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Cantor zu Joachimsthal in Böhmen und auch als vortrefflicher Dichter in seiner und für alle Zeit hochgeschätzt. Er starb hochbetagt am 5. Mai 1561. Die herzogl. Bibliothek in Gotha bewahrt noch vier verschiedene Ausgaben von seinen Gesängen, von denen drei nach seinem Tode veranstaltet worden sind. Einige noch jetzt gesungene Choräle sind von ihm zugleich gedichtet und componirt, wie »Lobt Gott, ihr Christen« und »Erschienen ist der herrliche Tag« ($e\ e\ e\ h\ \overline{cis}\ \overline{d}\ h\ a$), letzterer von H. zu dem Texte »Am Sabbathtag Marien drei« gesetzt. Die ihm vielfach zugeschriebene Melodie »Aus meines Herzens Grunde« steht nicht in seinen erhalten gebliebenen Werken, kommt vielmehr zuerst in des Barth. Gesius »Geistlichen deutschen Liedern« (1601) vor.

Hermann der Damen, deutscher fahrender Sänger, geboren in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Norddeutschland, hielt sich an den Höfen seines Geburtslandes, namentlich bei den Grafen von Brandenburg, Holstein und Schleswig auf. Er besingt denn auch meistens das Lob der Fürsten und Herren, von denen er damaliger Zeitsitte gemäss Gaben empfing; das merkwürdigste und für die Literaturgeschichte wichtigste seiner Gedichte ist das an seinen jüngeren Zeitgenossen Heinrich Frauenlob gerichtete, dessen Lehrer und Meister in der Kunst überhaupt er nicht unwahrscheinlich gewesen ist.

Hermes, griechischer Name für Mercurius (s. d.).

Hermes, Hermann Daniel, deutscher Theologe, geboren am 24. Jan. 1731 zu Petznik bei Stargard in Hinterpommern, war Pastor an der Maria-Magdalena-Kirche zu Breslau, wo er am 12. Novbr. 1807 starb. Er hat Lieder mit selbst componirten Melodien herausgegeben. — Bedeutender für die Musik war sein jüngerer Bruder, der als Schriftsteller und Dichter bekannte Johann Timotheus H., geboren in Petznik am 31. Mai 1738 und gestorben am 24. Juli 1821 zu Breslau als Superintendent, Pastor primarius zu St. Elisabeth und erster Professor der Theologie an der Universität. Mit seinen Romanen, namentlich »Fanny Wilkes« (2 Bde., Leipzig, 1766; 3. Aufl. 1781) und »Sophiens Reise von Memel nach Sachsen« (5 Bde., Leipzig, 1770—1775; 6 Bde., 1778), hat er Aufsehen erregt und vielfach genützt, so wenig dieselben als plumpe Nachahmungen englischer Vorbilder auch höheren Kunstanforderungen genügen konnten. In dieselben flocht er zahlreiche Lieder nach bekannten Melodien ein, die grossen Beifall fanden und eine Zeit lang allgemein gesungen, auch von J. A. Hiller in grosser Anzahl neu componirt wurden. H.'s Haus in Breslau war übrigens der Sammelpunkt für Künstler von nah und fern und wirkte fördernd auf den musikalischen Geschmack der Stadt ein. H. ist auch der Verfasser zweier musikalischer Aufsätze: »Noch Etwas über das Clavier« und »Nähere Nachrichten, Breslau'sche Claviere betreffend« in den Schlesischen Provinzialblättern Bd. II. S. 437 ff. und Bd. III. S. 560 ff.

Hermstedt, Johann Simon, vorzüglicher deutscher Clarinettvirtuose, ge-

boren am 29. Decbr. 1778 zu Langensalza, erhielt auf dem Militärknaben-Institute zu Annaberg Unterricht auf fast allen Instrumenten und wurde hierauf Lehrling des Stadtmusicus Knoblauch in Waldheim, später beim Stadtmusicus Bär in Coldiz. Darnach kam er als erster Clarinettist in ein Regiments-Musikcorps zu Langensalza, das zeitweilig nach Dresden beordert wurde, wo H. zum ersten Male gute Vorbilder hörte und Unterricht im Violinspiel und Generalbass nahm. Als der Fürst von Schwarzburg 1800 ein eigenes Militär-Musikcorps errichten liess, kam H. als erster Clarinettist nach Sondershausen, wurde später Musikdirektor desselben und endlich fürstl. Hofkapellmeister. Als solcher starb er am 10. Aug. 1846 zu Sondershausen. Seinen unvergleichlichen Ton und seine eminente Technik verdankte er lediglich der aufmerksamen Beobachtung guter Sänger und Violinvirtuosen. So wanderte er 1808 hinüber nach Gotha, um in dieser Weise Spohr zu studiren, der ihn kennen lernte, lieb gewann und eigens für ihn ein Clarinettenconcert und Variationen schrieb. Mit diesen Compositionen liess er sich 1809 in Leipzig hören und wurde dort, sowie in Dresden, Prag und Berlin, besonders auch, da er zuerst sein Instrument aus allen Tönen blies, für den ersten Meister der Clarinette erklärt. Auch C. M. v. Weber, mit dem H. 1812 zuerst zusammentraf und mit dem er 1815 eines seiner Concerte in Prag gab, hatte die Absicht, eigens ein Concert für ihn zu schreiben. Die letzte Kunstreise H.'s fällt in das Jahr 1832, wo man ihn wieder in Leipzig allgemein bewunderte. Componirt hat H. nur einige wenige kleine Stücke für sein zwölf Mann starkes Musikcorps, sonst nichts, wohl aber hat er vielerlei, namentlich Werke von Mozart und Haydn, für Harmoniemusik arrangirt.

Hero, aus Alexandria gebürtig, einer der vorzüglichsten Mathematiker und Mechaniker des Alterthums, um 185 v. Chr. lebend, verfasste zwei Bücher »Ueber die Verfertigung der Automaten«, herausgegeben von Baldi (Venedig, 1601), und mehrere andere, theils verloren gegangene, theils nur noch in Bruchstücken vorhandene Schriften, namentlich eine Beschreibung der Construktion der Wasserorgel des Ktesibius, welche letztere deutsch übersetzt J. C. Vollbeding in seiner »Kurzgefassten Geschichte der Orgel« (Berlin, 1793) wiedergiebt.

Hero, Hippolyt, vortrefflicher französischer Contrabassvirtuose, geboren am 22. März 1819 zu Mons, ist Lehrer seines Instruments an der Musikschule daselbst und hat ein gutes Lehrbuch für dasselbe veröffentlicht.

Heroïde (französ.), eine Composition im grossartigen Style, ein Heldenstück, dessen Hauptcharakter Erhabenheit ist.

Heroïque (französ.; ital.: *eroico)*, Vortragsbezeichnung in der Bedeutung heroisch, heldenmässig, grossartig.

Herold, Franz Joseph, guter Clavierspieler und gründlicher Musiklehrer, geboren am 16. März 1755 zu Soltz im Elsass (nicht 1757 zu Hamburg), kam 1781 nach Paris, wo er sich bald zu den geschätztesten und gesuchtesten Lehrern seines Instruments emporschwang. Als solcher starb er zu Anfang des J. 1806. Von seiner Composition erschienen leichte Clavier-Sonaten, Sonaten für Harfe und Sonaten für Clavier und Violine.

Hérold, Louis Joseph Ferdinand, talentvoller und berühmter französischer Operncomponist, der Sohn des Vorigen, wurde am 28. Jan. 1791 zu Paris geboren. Unter musikalisch günstigen Verhältnissen wuchs er heran, sollte sich aber dem Wunsche seines Vaters gemäss wissenschaftlichen Studien widmen. Erst der Tod des Letzteren änderte des Knaben Lebensplan, und H. trat 1806 in das Pariser Conservatorium, wo Louis Adam sein Lehrer im Clavierspiel ward und ihn so weit brachte, dass H. 1810 den ersten Preis erhielt, während ihn Catel in der Harmonielehre unterrichtete. Im J. 1811 begann er bei Méhul die höheren Compositionsstudien, und schon im Aug. 1812 errang er mit der Cantate »*Madame de Lavallière*« den grossen Staatspreis, der ihn drei Jahre lang zu Studien nach Rom führte. Vor seiner Rückkehr

über Wien und München nach Paris ging H. von Rom aus nach Neapel und brachte dort im *Teatro del Fondo* ziemlich beifällig seine Erstlingsoper »*La gioventù di Enrico V*« zur Aufführung. In Paris führte ihn Boieldieu auf die Opernbühne, indem er ihn zur Mitarbeit an seiner Oper »*Charles de France*« veranlasste, in Folge dessen man H. selbstständig das Textbuch zu »*Les rosières*« (Die Rosenmädchen, 1816) zur Composition für die *Opéra comique* anvertraute. In dieser und in seiner folgenden Oper »*La clochette*« (Das Zauberglöckchen, 1817) trat er in der Schreibart seines Lehrers und Vorbilds Méhul so fest und sicher auf, dass man schon deutlich seine dem Gediegenen zugewendete Richtung erkennen konnte. Nur galt die Méhul'sche Manier bereits als überwundener Standpunkt. Aus Mangel eines Textbuches schrieb H. hierauf einige Pianofortecompositionen, die jedoch kein Glück machten. Erst im Octbr. 1818 erschien er mit der dreiaktigen Oper »*Le premier venu*« (Der Erste, der Beste), die ebenso wie die folgende »*Les troqueurs*« (1819) eine laue Aufnahme fand. Die letztere, unter dem Namen »Der Tausch« 1820 in Wien und 1825 in Berlin gegeben, trug wenigstens den Namen ihres Componisten zum ersten Male über den Rhein. Die beiden einaktigen Opern »*L'amour platonique*« und »*L'auteur mort et vivant*« (1820) scheiterten total an ihren matten Texten und gingen spurlos vorüber.

Entmuthigt nahm H. wieder die Stelle als Accompagnateur bei der *Opéra italien* an, die er bereits im ersten Jahre der Direktion der Madame Catalani bekleidet, dann aber in Erwartung grösserer künstlerischer Erfolge aufgegeben hatte. Erst 1823 versuchte er sich wieder mit der komischen Oper »*Le muletier*« (Der Maulthiertreiber), deren Musik wenigstens die Kritik grosse Anerkennung angedeihen liess. Bis 1826 folgten nun die Opern »*Lasthénie*«, »*Vendôme en Espagne*« (mit Auber gemeinschaftlich componirt), »*Le roi René*« und »*Le lupin blanc*« (Das weisse Kaninchen), in denen sich die Einwirkungen des musikalischen Tageshelden Rossini geltend machten, die aber keinen Beifall zu finden vermochten. Da erschien am 12. Aug. 1826 in der *Opéra comique* »Marie«, vielleicht seine beste Partitur, und die lange Enttäuschung lohnte der erste durchgreifende, unbestrittene Erfolg, der auch in Deutschland ein lebhaftes Echo fand. Leider konnte er diese für seinen Ruhm so günstige Zeit nicht zu weiteren grösseren Arbeiten benutzen. Denn seit 1824 war er Chordirektor bei der italienischen und seit 1827 Gesangschef bei der Grossen Oper, und dieses schwierige, zeitraubende Amt liess ihm bis 1829 nur eben für ihm übertragene Balletcompositionen (»*Astolphe et Joconde*«, »*Thérèse ou la somnambule*«, »*Lydie*«, »*Cendrillon*« und »*La fille mal gardée*«), sowie für die Ouvertüre und sonstige Musik zu dem politischen Gelegenheitsdrama »*Le dernier jour de Missolounghi*« einige Musse übrig.

Als er endlich 1829 mit der kleinen Oper »*L'illusion*« (Die Täuschung) und der grösseren »*Emmeline*« hervortrat, begegnete er seinem alten Missgeschicke; man rühmte reizende Einzelnheiten seiner Musik, die Werke selbst aber fielen beinahe durch. Das letzte Jahr der Bourbonenregierung aber brachte ihm als ehrendes Zeichen der Anerkennung wenigstens das Ritterkreuz der Ehrenlegion. Der Grossen Oper widmete H. hierauf das vieraktige Ballet »*La belle au bois dormant*«, und mit Carafa zusammen schrieb er 1830 die kleine Oper »*L'auberge d'Auray*«. Aber erst mit der Oper »Zampa« (1831) erntete er wieder den allgemeinsten, lautesten Beifall, der sich auf alle Opernbühnen Europas verpflanzte, trotzdem gerade in diesem Werke das Verfehlte dem Gelungenen die Wage hält. Fast gleichzeitig erschien in Paris »*La marquise de Brinvilliers*«, gedichtet von Scribe und Castil-Blaze, an deren Musik ausser H. noch Auber, Berton, Boieldieu, Cherubini, Halévy und Paer betheiligt gewesen sind. Allein H.'s Kraft war gebrochen, seine Gesundheit durch anstrengende Amtsgeschäfte untergraben; Ruhe und eine Erholungsreise wollte er sich, nachdem er so eben erst mühsam den Ruhmestempel erreicht hatte, nicht vergönnen, vielmehr componirte er, seinem Brustübel schon ganz verfallen, noch

seine Meisterwerke »*La médecine sans médecin*« (Das Heilmittel) und »*Le pré aux clercs*« (Der Zweikampf), erlebte aber den glänzenden Erfolg des letzteren nicht mehr, da er am 18. Jan. 1833 zu Paris starb. Seinen Verlust hielt man noch lange nachher in Frankreich für unersetzlich, um so mehr, da H. auch als edler, wohlwollender Mensch gleich gross war wie als Künstler. Die von ihm begonnene Oper »*Loudovic*« wurde von Halévy in pietätvoller Hingebung vollendet. — Ausser den oben angeführten musikalischen Bühnenwerken hat H. noch zwei Sinfonien und drei Quartette (in Rom) und 59 Werke für Pianoforte, bestehend in drei Concerten, sechs Sonaten, Rondos, zwölf Fantasien u. s. w. componirt, die jedoch neben jenen Arbeiten kaum in Betracht kommen können. H.'s Musik überhaupt trägt den Stempel der neueren französischen Opernschule; einestheils liebenswürdig und graziös, lebhaft und pikant, huldigt sie dem äusseren Glanz und blendenden Schimmer, ohne jedoch je zu langweilen. Angenehme Motive, wirksame Harmonien und eine geschickt gehandhabte Instrumentation vollenden den günstigen Eindruck. An charakteristischer Kraft fehlt es H. noch mehr wie seinem Rivalen Auber, mit dem er ausserdem gemein hat, dass er seine Einfälle wohl trefflich zu bearbeiten, aber nicht wählerisch genug zu sichten weiss. Aber die Kunst, ohne sich vertiefen zu müssen, angenehm anregend und einschmeichelnd zu wirken, verstand er im hohen Grade und benutzte sie mit einer Gewandtheit, dass er manchen ihm überlegenen Componisten seines Landes zuvorkam. Zu bedauern ist, dass er so oft und so lange seine beste musikalische Kraft matten und unlebensfähigen Textbüchern zuwenden musste.

Heroux, Franz, guter Clavier- und Violinspieler, war zugleich mit seinem älteren Bruder, einem tüchtigen Flötisten, bis zu Anfange des 19. Jahrhunderts im Orchester zu Frankfurt a. M. angestellt und hat Clavierstücke componirt und herausgegeben. — Sein Sohn, Karl August H., geboren 1786 und gestorben am 2. Jan. 1842 zu Frankfurt, war 36 Jahre lang Vorspieler an den zweiten Geigen im Orchester ebendaselbst und wurde als tüchtiger Musiker und auch als guter Componist sehr gerühmt.

Herpol, Hom., musikgelehrter deutscher Theologe, lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Prediger zu Freiburg im Breisgau und galt für einen tüchtigen Contrapunktisten, der mit Vorliebe complicirte Fugen schrieb.

Herr, Johann Georg, vorzüglicher deutscher Hornvirtuose, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Gotha, liess sich 1714 in Hamburg öffentlich hören und fand die höchste Anerkennung.

Herrmann, Christian Gotthelf, deutscher Theologe und ästhetischer Schriftsteller, geboren 1765 zu Erfurt, war Superintendent und Professor in seiner Vaterstadt und starb als solcher am 26. Aug. 1823. Seine kunstphilosophischen Abhandlungen und Schriften sind für den Musikbeflissenen nicht ohne Werth.

Herrmann, Heinrich, beliebter norddeutscher Tanzcomponist, geboren am 22. März 1827 zu Frankfurt a. O., ist seit vielen Jahren am Stadttheater daselbst als Musikdirektor angestellt und hat eine Reihe von angenehm in das Ohr fallenden Tänzen und Märschen veröffentlicht. — Ein anderer, älterer Tanzcomponist, Wilhelm H., geboren 1807 zu Trier, lebte 1834 zu Berlin und besass auch als Pianist eine nicht ungewöhnliche Fertigkeit.

Herrmann, Gottfried, vielseitig gebildeter deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 15. Mai 1808 in Sondershausen, erhielt seinen trefflichen ersten Musikunterricht, ebenso wie sein jüngerer Bruder Karl H., späterer fürstl. schwarzburg'scher Kammermusicus, von seinem Vater, einem sehr tüchtigen Musiker, der als Solovioloncellist in der fürstl. Hofkapelle angestellt, später als Stadtmusicus nach Nordhausen ging und viele gute Zöglinge bildete. Unter solchen musikalisch günstigen Verhältnissen aufwachsend, trat H. schon früh als Violinist, Pianist und Quartettspieler vortheilhaft hervor und lieferte auch schon ziemlich beachtenswerthe Compositionsversuche. Sechszehn Jahre

alt, nahm ihn Spohr in Kassel in seine besondere Obhut und ertheilte ihm unentgeltlichen Unterricht, wofür H. des Meisters jüngster Tochter Clavierlectionen gab. Auch der Unterweisung Hauptmann's in der Composition hatte er sich zu erfreuen. Den besonderen Empfehlungen Spohr's verdankte er die Stelle als erster Violinist in der königl. Kapelle zu Hannover und als Musiklehrer der sämmtlichen Kinder des Grafen von Platen-Hallermund. Er schloss sich ausserdem eng dem dortigen Hoforganisten und ausgezeichneten Pianisten Aloys Schmitt an und erreichte auch auf dem Pianoforte eine Vollkommenheit, die ihn beinahe dies Instrument zu erwählen bestimmt hätte. Bald nach Schmitt kam auch H. nach Frankfurt a. M. und zwar in das vom Kapellmeister Guhr trefflich geführte Theater- und Concertorchester. Der Umgang daselbst mit Ferd. Ries, Schnyder von Wartensee, Schelble u. s. w. kam H. aufs Beste zu statten und regte ihn u. A. zur Bildung eines Quartettvereins an, der erfolgbelohnte öffentliche Concerte gab und sich auch auf Kunstreisen mit grossem Beifall hören liess. Die unruhigen politischen Zeiten lösten 1831 endlich diesen Verein, dem auch H.'s Bruder Karl als Violoncellist angehörte, wieder auf und führten den einen Quartettgenossen hier-, den anderen dorthin, H. jedoch als städtischen Musikdirektor und Organisten der St. Marienkirche nach Lübeck. Dort wirkte er musikalisch aufs Wohlthätigste auf die Musikverhältnisse ein und begründete u. A. 1839 die grossen norddeutschen Musikfeste, welche abwechselnd in Lübeck, Schwerin, Rostock, Hamburg u. s. w. abgehalten wurden. Im J. 1844 erhielt H. den Ruf als fürstl. Hofkapellmeister nach Sondershausen, dem er folgte; ein hoher Aufschwung dieses Instituts datirt von der achtjährigen Thätigkeit H.'s auf diesem Posten her. Wiederholte ehrenvolle Anträge aber und die seinetwegen verbesserte Stellung zogen ihn 1852 wieder nach Lübeck zurück. Dort betheiligte er sich um 1856 auch als Mitdirektor und Dirigent am Stadttheater und führte daselbst mit grossem Beifall seine Opern »*Toussaint de l'Ouverture*« und »Barbarossa« auf. Von anderen seiner Opern erschien daselbst in jüngster Zeit noch »Das Johannisfeuer«, während »Die Walpurgisnacht« zur Aufführung vorbereitet wird. Auch sonst ist H. als Componist nach allen Seiten hin sehr productiv gewesen; er schrieb Sinfonien, Ouvertüren, Concerte, Octette, Quartette, Trios, grössere und kleinere Gesangssachen, von denen vieles durch den Druck und durch auswärtige Aufführungen weithin verbreitet wurde. Als ausgezeichneter Dirigent und Leiter von grossen Gesangvereinen bekannt und bewährt, nahm H. 1869 auch die Berufung als Direktor des Bachvereins in Hamburg an, die er jedoch der mit dem wöchentlichen Hin- und Herreisen verbundenen Strapazen wegen schon 1870 wieder aufgeben musste. Ueberhaupt hat sich H. als Lehrer, besonders auch des Gesanges, vielseitig mit Glück bewährt, und beschäftigt ihn gegenwärtig ausser seinen Töchtern, von welchen die Jüngste gleichzeitig ein hervorragendes Harfentalent besitzt, die weitere Fortbildung seiner hochbegabten Nichte Clara H. aus Sondershausen, welche 1874 das Conservatorium in Leipzig sehr ehrenvoll absolvirt hat. Von H.'s regem Eifer und seltener Rührigkeit dürfte, trotz seines vorgerückten Alters, noch manche schöne That in der Kunst zu erwarten stehen.

Herrmann, Karl Friedrich, gründlicher deutscher Tonkünstler, geboren 1786, und 1848 als Cantor in Greiz noch in Thätigkeit, gab bis 1845 mehrere theoretisch-musikalische Werke heraus und ebenso das Hiller'sche Choralbuch, welches er mit Zwischenspielen versehen hatte.

Herschel, Friedrich Wilhelm, der grosse und berühmte Astronom, war zugleich ein guter Musiker, der sich durch die Kunst erst seinen Weg zum Firmamente bahnen musste. Geboren am 15. Novbr. 1738 zu Hannover als der Sohn eines Musikers, wurde er vom Vater zu gleicher Beschäftigung angehalten, was H. jedoch nicht hinderte, nebenbei noch Mathematik und Sprachen zu treiben. Im 14. Jahre trat er bei einem Regiment als Hautboist ein und ging 1757, um sich in der Musik besser ausbilden zu können, nach London.

Sein fertiges Clavier-, Orgel- und Harfenspiel verhalf ihm zu Ruf und Protection, und der Graf von Darlington stellte ihn als Organisator und Lehrer eines Miliz-Musikcorps in der Grafschaft Durham an. Als dieses eingeübt war, liess sich H. als Musiklehrer in Leeds nieder, von wo er 1765 als Organist nach Halifax kam, welche Stelle er ein Jahr später mit der einträglicheren eines Musikdirektors in Bath vertauschte. Hier leitete er auch Concerte und gab viele Musiklectionen, benutzte aber jeden freien Augenblick, um die Mathematik in ihrem ganzen Umfange zu studiren und astronomische Werke zu lesen. Mit selbstgefertigten Telescopen gelang es seitdem H., Entdeckungen an Entdeckungen zu reihen, die ein ungeheures Aufsehen in der gelehrten Welt machten. Nach und nach liess er die Musik ganz liegen und beschäftigte sich ausschliesslich mit dem Sternenhimmel und mit den Instrumenten, ihn so genau wie möglich zu erforschen. Vom König Georg in eine sorgenfreie Lage versetzt, bezog er das Landgut Slough bei Windsor, auf welchem er, von Ehrenbezeugungen überhäuft, am 25. Aug. 1822 starb; er wurde zu Uxton in Berkshire begraben. Noch 1786 sollen übrigens nach Fétis von ihm eine achtstimmige Sinfonie und Stücke für Harmoniemusik in England herausgekommen sein. Wahrscheinlich aber sind diese Compositionen seinem Bruder Jacob H. (s. unten) zuzuerkennen. — Der einzige Sohn Friedrich Wilhelm H.'s, Sir John Frederick William H., geboren 1790 zu Slough, erhielt seine wissenschaftliche Bildung auf der Universität zu Cambridge und setzte die von seinem Vater betriebenen Forschungen fort. Nebenbei beschäftigte er sich mit Untersuchungen über physikalische Gegenstände und hat u. A. eine »Abhandlung über die Theorie des Tons« geschrieben und veröffentlicht.

Herschel, Jacob, Bruder von Friedrich Wilhelm H., geboren 1734 zu Hannover (nach Anderen aber und wahrscheinlicher erst 1740), wurde einer der besten deutschen Violinisten seiner Zeit und soll nach Einigen als solcher zuerst Hofmusicus in der kurfürstl. Kapelle seiner Vaterstadt, nach Anderen, nachdem er in England beim Musikcorps eines Milizregiments in Diensten gestanden, Violoncellist (?) in Bath gewesen sein. Im J. 1771 (nach Anderen 1775) ging er nach Amsterdam und veröffentlichte daselbst von seiner Composition sechs Quartette für Clavier und Streichinstrumente. Nach der Meinung Einiger sei er erst nach dieser Zeit in Hannover angestellt gewesen und dann (um 1786) nach London gegangen, wo er zwei Sinfonien und Streichtrios herausgegeben habe und 1792 gestorben sein soll; nach Anderen soll er im letzgenannten Jahre vor dem Thore Hannovers ermordet gefunden, also von London bereits wieder zurückgekehrt sein. Es ist klar, dass diese merkwürdige biographische Confusion vielfach auf Verwechselungen mit seinen Brüdern beruht. Fest steht, dass H. in Hannover angestellt gewesen ist und zeitweilig sich in Amsterdam und vielleicht wiederholt (zuletzt 1786) in London aufgehalten hat. — Sein jüngerer Bruder, Alexander H., geboren um 1745 zu Hannover, war ein ausgezeichneter Violoncellist und als solcher ebenfalls in der dortigen Hofkapelle angestellt. Auch als Quartettspieler, sowie als Lehrer seines Instruments war er hochgeachtet. — Die Schwester endlich, Karoline H., geboren 1750 zu Hannover, eine gute Harfenspielerin, war nebst einem vierten Bruder, einem Mechanicus, die unverdrossene Gehülfin des Astronomen H. in England. Als solche hat sie auch mehrere Kometen entdeckt. Sie starb am 19. Jan. 1848, 97³/₄ Jahre alt, zu Hannover.

Herstell, Karl, rühmlichst bekannter deutscher Orgel-, Clavierspieler und Componist, geboren 1764 zu Helsa, einem Dorfe bei Kassel, war bis zu seinem Tode, im J. 1836, Hoforganist in Kassel und hat von seiner Composition Clavier-, Orgelstücke und für den Kasseler Singchor geschriebene Motetten veröffentlicht. Auch ein »Orgelwerk für Landorganisten« und eine Abhandlung »Ueber den Gebrauch der Orgelstimmen« von ihm sind im Druck erschienen. — Sein Sohn, Schüler und Amtsnachfolger, Adolf H., geboren zu Kassel, wirkte auch zugleich noch als Musiklehrer am Seminar daselbst und hat

Kirchen- und Schulstücke für Gesang mit und ohne Begleitung, ferner Tänze und Harfensachen componirt.

Herstrich ist dasselbe bei Bogeninstrumenten, deren Saiten beim Spiel senkrecht stehen (also bei Violoncello, Gambe und Contrabass), was der Herabstrich (s. d.) bei wagerecht behandelten Streichinstrumenten. Der Bogen wird beim H. mit der von links nach rechts sich bewegenden rechten Hand gleichfalls vom Frosch nach der Spitze zu über die Saiten geführt, nur dass seine Lage hier wagerecht, beim Herabstrich aber senkrecht ist. In allem Uebrigen gilt vom H. dasselbe wie vom Herabstrich (s. auch Bogenstrich).

Hertel, Johann Christian, ausgezeichneter deutscher Gambenvirtuose und fruchtbarer Instrumentalcomponist, geboren 1699 zu Oettingen in Schwaben. Seine Jugendzeit verlebte er in Merseburg, wo sein Vater, wie vorher in Oettingen, Hofkapellmeister war. Da H. Theologie studiren sollte, so unterrichtete ihn der Vater nur nebenbei im Gesang und im Gambenspiel; Violin- und Clavierspiel dagegen wusste der talentvolle Knabe heimlich zu erlernen, indem er den Hoforganisten Kaufmann oft besuchte, der ihm auch die Compositionsregeln beibrachte. Als Hofkapellknabe zeichnete er sich damals durch einen gut musikalischen Vortrag aus, und auch in Hofconcerten auf der Gambe wurde er bereits gern gehört. Im J. 1716 ging er als Theologe nach Halle ab, eröffnete und unterhielt aber von dort aus eine rege Verbindung mit dem berühmten Kuhnau in Leipzig. Seinem immer dringender werdenden Wunsche, sich ganz der Musik widmen zu dürfen, widerstand endlich sein Vater auch nicht länger, als er zufällig einmal den Sohn in überraschend fertiger und gefühlvoller Art eine Corelli'sche Violin-Sonate spielen hörte. Auch der Herzog von Merseburg nahm sich H.'s an und schickte ihn behufs vollkommener Ausbildung, besonders im Gambenspiel, zu dem gefeierten Ernst Christian Hesse in Darmstadt. Dort betrieb H. zugleich bei den Kapellmeistern Graupner, Grünewald und dem Concertmeister Simonetti das Studium der Composition und der verwandten Musikfächer. Im J. 1718 berief ihn der Herzog von Merseburg zurück, veranlasste ihn aber bald darauf, sich auch an den Höfen von Weissenfels, Cöthen, Zerbst und Dresden hören zu lassen. In Eisenach liess sich H. 1719 als erster Violinist der Hofkapelle engagiren und begann Sinfonien, Ouvertüren, Quartette, Sonaten, Concerte u. s. w. zu componiren, die er stets dem Kapellmeister Stölzl in Gotha zur Beurtheilung vorlegte. Im Druck erschienen jedoch nur einige Violin-Sonaten. Von Eisenach aus begab er sich 1723 nach Anspach, 1725 nach Kassel und 1726 nach Weimar, überall Aufsehen machend durch sein vollendetes Spiel. Hierauf besuchte er seinen alten Vater in Merseburg und J. S. Bach in Leipzig, worauf er nach Dresden und 1727 nach Holland ging. Kaum in Eisenach wieder eingetroffen, liess ihn der Kronprinz von Preussen, nachmalige König Friedrich der Grosse, durch Graun nach Ruppin einladen, wo H. 1732 sich hören liess. Auf der Rückreise spielte er beim Fürsten Günther in Sondershausen, der ihn aufforderte, fleissig Compositionen einzuschicken und jährlich wenigstens einmal selbst an den dortigen Hof zu kommen. Nach Birkenstock's Tode wurde H. in Eisenach zum Concertmeister und Direktor der fürstl. Concert- und Kammermusik ernannt. Noch immer folgte er den zahlreichen ehrenvollen Einladungen nach auswärts, liess sich aber nicht bewegen, Eisenach dauernd zu verlassen. Dies geschah erst 1742, als sein Herzog starb und die ganze Kapelle entlassen wurde. Auf Empfehlung Franz Benda's kam H. alsbald als Concertmeister an den Hof von Mecklenburg-Strelitz. Damals liess er sich nur in Schwerin noch hören, da ihn der schwarze Staar befiel, der endlich mangelhaft operirt, ihm alle weiteren Unternehmungen verbot. Dieser Unglücksfall, sowie der Umstand, dass 1753 die Kapelle aufgelöst und er selbst pensionirt wurde, versetzte ihn in den traurigsten Gemüthszustand, dem er im Octbr. 1754 erlag. Auch als Componist war H. zu seiner Zeit hoch angesehen, und besonders fanden seine concertirenden Ouvertüren und Quartette allgemeinen Beifall, ohne dass sie jedoch

im Druck erschienen. — Sein Sohn und Schüler, Johann Wilhelm H., geboren am 9. Octbr. 1727 zu Eisenach, hat den Vater bis zu dessen Tode nicht verlassen. Er war einer der vorzüglichsten Violinisten in Benda'scher Manier, nicht minder fertiger Clavierspieler und als Componist bedeutend und beliebt wie sein Vater. Als Hofcomponist kam er 1757 nach Schwerin, wo er später Kapellmeister wurde. Als die Kapelle 1770 an den Hof von Ludwigslust kam, blieb H. bei der Prinzessin Ulrike in Schwerin als deren Hofrath und Privatsekretär. In dieser Stellung starb er, vom Schlage getroffen, am 14. Juni 1789. Er hat Sinfonien und Quartette, Claviersonaten und Concerte geschrieben, die für tüchtige Werke galten. Besonders aber war er als Componist von Oden und Liedern allgemein beliebt, ohne übrigens als solcher irgendwie bedeutend zu sein. Ausserdem lieferte er zwei Passionen und als Hofrath in Schwerin sieben geistliche Singspiele, deren Titel Gerber in seinem Lexikon aufführt. Auch als Schriftsteller auf musikalischem Gebiete hat er sich bekannt gemacht durch eine nicht zu Ende gekommene »Sammlung musikalischer Schriften« (Leipzig, 1757 und 1758), enthaltend kritische Abhandlungen und Anmerkungen über die Oper aus dem Italienischen und Französischen. In seinem höheren Alter wandte er sich mit Vorliebe zur Blumenzucht, die er mit solchem Erfolge betrieb, dass er sich weithin bei den Gärtnern und Blumenfreunden vortheilhaft bekannt machte.

Hertel, Karl, guter Violinist, geboren am 13. März 1784 in Berlin, liess sich seit 1808 auf seinem Instrumente mit Beifall öffentlich hören und wurde auch um diese Zeit bereits in der königl. Kapelle beschäftigt, bis er 1811 als wirklicher Kammermusiker angestellt wurde. Diesem Institute gehörte er, zuletzt als ältestes Mitglied desselben, volle 50 Jahre an, worauf er, schon 1857 durch Verleihung des Rothen Adlerordens ausgezeichnet, 1862 ehrenvoll pensionirt wurde. Er starb zu Berlin am 16. Novbr. 1868. — Sein Sohn, Peter Ludwig H., geboren am 21. April 1817 zu Berlin, erwarb sich als geschickter Balletcomponist einen weitverbreiteten Ruf. Den ersten Violinunterricht erhielt derselbe von seinem Vater und, weiter vorgerückt, von dem vortrefflichen Ed. Ritz. Im Clavierspiel unterrichtete ihn W. Greulich und in der Composition Jul. Schneider und A. B. Marx. Mit Sinfonien, Ouvertüren, Quartetten, Tänzen und Clavierstücken trat er zuerst hervor, ohne aber eine grössere Aufmerksamkeit zu erregen. Dies gelang ihm erst, als ihm der königl. Balletmeister Ph. Taglioni das für London geschriebene, von Cesare Pugni in Musik gesetzte Ballet »Satanella« in umgearbeiteter und erweiterter Gestalt anvertraute, um die neuen Nummern zu componiren. Das Werk selbst, im April 1852 zum ersten Male aufgeführt, gewann sich in seltener Art die Gunst des Publikums von Berlin, später von Wien, Mailand u. s. w. und befindet sich noch jetzt auf dem Balletrepertoire. Alle im weiteren Verlaufe von Taglioni für die Berliner Hofbühne gearbeiteten Ballets und Tanzdivertissements erhielt seitdem H. zur Composition. Es sind dies: »Die lustigen Musketiere« (1852), »Alphea« (1853), »Ballanda« (1855), »Morgano« (1857), »Flick und Flock« (1858), »Ellinor« (1861), »Electra« (1863), »Sardanapal« (1865), »Fantasca« (1867), »Don Parasol« (1869), »Militaria« (1871), von denen viele Tanznummern ins Volk drangen und populär wurden. Auch mehrere Claviercompositionen von H. sind während dieser Zeit erschienen. H. selbst wurde 1858 zum königl. Hofcomponisten und 1860 zum Dirigenten der königl. Balletmusik ernannt, in welchen Funktionen er noch gegenwärtig thätig ist.

Hertel, Matthäus, namhafter deutscher Organist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welcher an der Kirche zu Züllichau angestellt war. Eine von ihm verfasste, ihm aber entwendete und unter fremdem Namen herausgekommene »Orgelprobe« fand in damaliger Zeit grosse Verbreitung. — Sein Sohn, Christian H., zählt zu den berühmtesten deutschen Orgelspielern seines Jahrhunderts. Er fungirte seit etwa 1670 nach einander in Sorau, Luckenwalde und Fürstenwalde und starb in der letztgenannten Stadt.

Hertenstein, Dietrich Daniel, deutscher Theologe, geboren um 1715 zu Ulm, promovirte an der Universität zu Jena mit der Dissertation: »*De hymnis ecclesiae apostolicae*«.

Herther, F., der Componist der in Leipzig und an mehreren anderen deutschen Bühnen sehr beifällig gegebenen Oper »Der Abt von St. Gallen«, nennt sich mit seinem eigentlichen Namen Hermann Günther, war Arzt in Leipzig und gehörte zu den kunstgebildetsten Dilettanten dieser Stadt.

Hertwig, Marie, s. Heckmann.

Hertz, Michael, Claviervirtuose und Componist, geboren am 28. Septbr. 1844 zu Warschau, wo sein Vater Präsident des k. k. Censur-Comités war, erhielt den ersten Musikunterricht von seiner Mutter, musste aber, nachdem er das Realgymnasium durchlaufen hatte, in die königl. Bank von Polen eintreten. Kaum zwei Jahre daselbst, wandte er sich gegen den Willen seiner Eltern gänzlich zur Musik und bezog das Conservatorium zu Leipzig, wo er bei Plaidy, Reinecke und Moscheles eifrig studirte. Später vollendete er bei H. v. Bülow in München seine Clavierstudien. Mit Glück trat er nun als Pianist in seiner Vaterstadt auf und wurde hierauf als Kapellmeister der polnischen Oper in Warschau engagirt, welchem Institut er zwei Jahre lang angehörte. Im J. 1872 kam er als Lehrer des Clavierspiels an das Stern'sche Conservatorium in Berlin, dem er noch gegenwärtig angehört. Mit grossem Beifall hat er sich im Januar und Februar 1875 auch in Berlin als Claviervirtuose in Concerten hören lassen. Componirt hat er Clavierwerke und polnische und deutsche Lieder, von denen viele im Druck erschienen sind und sich einer günstigen Aufnahme von Seiten der musikalischen Kritik erfreuten.

Hertzberg, Rudolph **von,** vortrefflich gebildeter Tonkünstler und Dirigent, geboren am 6. Jan. 1818 zu Berlin, erhielt schon frühzeitig Clavierunterricht, weiterhin auch von Kilitschgy und L. Berger, welcher letztere ihn 1832 erfolgreich der Oeffentlichkeit als Pianist vorführte. Nach Vollendung seiner Studien im Contrapunkt und in der Composition bei S. W. Dehn, besuchte H. von 1836 bis 1838 Ober- und Unteritalien, woselbst ein längerer Aufenthalt in Neapel, Rom und Mailand sehr förderlich für sein Kunstwissen war. Nach Berlin zurückgekehrt, widmete er sich hauptsächlich dem musikalischen Lehrfache, wurde 1847 zum Gesanglehrer beim königl. Domchor berufen und 1858 zum königl. Musikdirektor ernannt. Als Neithardt 1861 starb, ward H. als Nachfolger desselben in der Oberleitung des königl. Domchors angestellt, und er erwarb sich in dieser Stellung das Verdienst, den berühmten Chor unter schwierigen Umständen und mit beschränkteren Geldmitteln auf der Höhe erhalten zu haben, die derselbe unter seinem Vorgänger erreicht hatte. Von der Composition hat sich H., sein Talent bescheiden schätzend, schon lange zurückgezogen und sich blos an dem Sammelwerke »*Musica sacra*« betheiligt. Nur zehn Werke von ihm, bestehend in Liedern mit Clavierbegleitung und Pianofortestücken, sind in der Zeit von 1836 bis 1839 im Druck erschienen.

Herunterstrich, s. Herabstrich.

Hervé, Componist zahlreicher französischer Operetten und Bouffonerien, die zum Theil mit Beifall aufgeführt worden sind, lebt in Paris. In Deutschland ist nur seine Burleske »Doctor Faust junior« durch Aufführungen in Wien bekannter geworden.

Hervelois, Caix **de,** französischer Componist, geboren um 1670, stand als Musiker in Diensten des Herzogs von Orleans und hat in Amsterdam zwei Bücher »*Pièces pour la Basse de Viole avec la Basse continue*« veröffentlicht.

Herz, H., guter Violinist, geboren um 1797 zu Prenzlau, kam um 1821 als königl. Kammermusiker in die Opernkapelle zu Berlin, die er jedoch 1827 wieder verliess, um in die Hofkapelle im Haag zu treten. Später ging er nach Sumatra und Java, war längere Zeit Officier in holländischen Diensten

und dann bei der Regierung in Java als höherer Beamter angestellt. Im Besitz einer holländischen Pension kehrte er endlich nach Berlin zurück.

Herz, Heinrich (Henri), ausserordentlich beliebter Claviercomponist und fertiger Pianist, geboren am 6. Jan. 1806 zu Wien, erhielt seinen ersten Musikunterricht bei seinem Vater und bei dem Organisten Hünten in Coblenz. Acht Jahre alt, liess er sich daselbst bereits öffentlich hören und fing auch bereits an zu componiren. Von Coblenz aus ging er mit seinem Vater nach Paris, wo es 1816 demselben gelang, den Sohn in das Conservatorium zu bringen, in welchem auch bereits dessen Bruder (s. unten) ausgebildet worden war. H. wurde daselbst der Clavierklasse Pradher's zugewiesen und erhielt auch nicht lange darauf den ersten Preis. In der Harmonie- und Compositionslehre bei Dourlen machte er gleichfalls rasche Fortschritte, so dass er schon 1818 ein »*Air tyrolien varié*« und ein »*Rondo alla Cosacca*« seiner Composition herausgeben konnte, welche Werke auch alsbald ihre Liebhaber fanden. Seitdem erhöhte und verbreitete sich sein Ruf als Pianist und Componist in rapider Weise, und er wurde populär wie nur Wenige. Nachdem er viele Concerte in Paris und überhaupt in Frankreich mit seltenstem Erfolge gegeben hatte, besuchte er 1831 mit Lafont zusammen Deutschland und allein 1834 England, wo er einen solchen Enthusiasmus erregte, dass er auch später öfter mit Vorliebe dahin zurückkehrte. Von 1846 bis 1847 concertirte er in den Vereinigten Staaten, von 1849 bis 1850 in Californien und Südamerika und hat 1851 in Paris die Erlebnisse dieser Reisen niedergeschrieben und veröffentlicht. Seitdem widmete er sich wieder anhaltender dem Clavierunterricht auf dem Pariser Conservatorium, dessen Professor er schon 1842 geworden war. Er trat auch noch mitunter öffentlich auf, aber ohne grössere Erfolge aufweisen zu können, da ihn die neueren Heroen des Clavierspiels lange schon weit überflügelt hatten; eigentliche Triumphe erlebte er nur noch auf einer Concertreise durch Spanien, mit welcher er seine Virtuosenlaufbahn beschloss. In Paris hatte er auch eine Clavierfabrik gegründet, deren Fabrikate, Flügel sowohl als Pianinos, sich einen Weltruf erwarben; in derselben befindet sich ein 500 Personen fassender Concertsaal, welcher zu Aufführungen vielfach benutzt wird. — Von den zahlreichen Compositionen H.'s behaupten nur die Etuden und die für Schulzwecke geschriebenen Werke in ihrer auf technische Fertigkeit geschickt gerichteten Tendenz noch immer einigen Werth. Diesen zunächst zeichnen sich seine Concerte und grösseren Kammermusikwerke durch mehr Fleiss und Tiefe, als sie ihm sonst eigen ist, aus. Seine Popularität bei den Dilettanten aller Länder gewann er jedoch durch eine Menge von Variationen, Rondos, Fantasien, Divertissements u. dergl. leicht wiegende, seichte Arbeiten, die angenehm ins Ohr fallen und in einer eigenthümlichen, eleganten und brillanten Manier geschrieben sind. Mit denselben begründete er eine eigene Schule des Clavierspiels, welche der mechanischen Fertigkeit einen vergrösserten Spielraum gewährte und damit einen glänzenden, geschmackvollen Vortrag verband. Diese Richtung hielt sich in der Mode des Tages, bis ihr die gehaltvollere eines Chopin, Liszt, St. Heller u. s. w. noch bei Lebzeiten ihres Begründers den Garaus bereitete. — Sein älterer Bruder, Jacques Simon H., geboren am 31. Decbr. 1794 zu Frankfurt a. M., hatte ebenso vom Vater seinen ersten Musikunterricht empfangen und besuchte seit 1807 das Pariser Conservatorium, auf welchem er gleichfalls von Pradher seine tüchtige Ausbildung als Pianist erhielt. Er erwarb sich als Concertspieler einen bedeutenden Ruf, wurde aber besonders als Clavierlehrer in Paris geschätzt und gesucht. Auch er hat viele grössere und kleinere Clavierwerke geschrieben und veröffentlicht, die sich durch eine leichte, elegante Faktur auszeichnen und zu ihrer Zeit beliebt waren.

Herzberg, Anton, geschickter Pianist und Componist, geboren am 4. Juni 1825 zu Tarnow in Galizien, kam behufs seiner musikalischen Ausbildung jung nach Wien und liess sich von Bocklet im Clavierspiel und von Preyer

in der Harmonielehre und Composition unterrichten. Auf erfolgreichen Concertreisen besuchte er Ungarn, Polen und Südrussland und liess sich 1866 in Moskau nieder. Im J. 1868 trat er nochmals in deutschen und französischen Städten auf und scheint seitdem sich in seine ursprüngliche Heimath zurückgezogen zu haben. Seine im Druck erschienenen Compositionen für Pianoforte, aus etwa 80 Salonstücken bestehend, bekunden Talent und Gewandtheit.

Herzberg, Martin Jacob, vortrefflicher deutscher Fagottvirtuose, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Provinz Preussen geboren. Um 1766 erhielt er Anstellung als königl. Kammermusiker in Berlin. Die Kenner rühmten damals seinen vorzüglichen Ton und seine ausgezeichnete Fertigkeit, sowie die treffliche Behandlung, die er seinem Instrumente angedeihen liess.

Herzberg, Wilhelm, reichbegabter und vielversprechender Tonkünstler, geboren am 18. Octbr. 1819 zu Cüstrin, wurde durch seinen Vater, einen tüchtigen Organisten, zuerst mit der Musik bekannt gemacht. Nachdem er das Gymnasium zu Frankfurt a. O. durchlaufen hatte, studirte er in Berlin acht Semester hindurch Theologie und besuchte gleichzeitig die königl. Akademie der Künste, an der Bach und Rungenhagen seine Musiklehrer waren. Seine Fortschritte in der Tonkunst waren so ausserordentliche, dass er wiederholt die silberne Medaille, sowie andere Auszeichnungen davontrug. Darauf hin wandte er sich ausschliesslich der Musik zu, und die königl. Akademie führte in öffentlicher Sitzung 1843 eine Sinfonie und 1844 ein Streichquintett und ein grösseres Opernfragment von ihm auf. Bereits hatte sein Name durch im Druck erschienene Lieder und Gesänge, durch Sonaten und Charakterstücke für Pianoforte, sowie durch den von ihm ertheilten trefflichen Clavierunterricht einen guten Klang erlangt, als er während eines besuchsweisen Aufenthalts in seiner Heimath am 14. Novbr. 1847 zu Gorgast bei Cüstrin allzufrüh und als ein Opfer sträflichen Muthwillens starb. Man hatte nämlich den des Reitens Unkundigen beredet, ein Pferd zu besteigen und dasselbe in die schnellste Gangart gebracht, um sich an dem Benehmen des Reiters zu ergötzen. Ein jäher Fall auf das Pflaster und der Tod H.'s war die Folge dieses Streichs. Im Manuscript hat H. eine Oper, »Die Bergknappen«, und ein Oratorium, »Tobias«, ferner Sinfonien, Claviertrios, Violinconcerte, Pianofortewerke und Gesänge aller Art hinterlassen. Auch schriftstellerisch hatte er begonnen, sich bemerkbar zu machen, wie drei Aufsätze von ihm in der »Neuen Berliner Musikzeitung« vom J. 1847 (»Ueber Beethoven's Opferlied«, »Das deutsche Volkslied und das Waldhorn« und »Ueber musikalische Reminiscenzen«) darthun.

Herzog, August, deutscher Tanzcomponist und guter Clarinettist, geboren um 1815 zu Hamburg, hat ausschliesslich in seiner Vaterstadt, ehemals auch als Dirigent von Unterhaltungsconcerten, gewirkt. Von seinen Tänzen sind viele weit über Hamburg hinaus beliebt geworden und einige Zeit hindurch musikalische Modeartikel gewesen.

Herzog, Johann Georg, ausgezeichneter deutscher Orgelvirtuose, Musiktheoretiker und Componist, geboren am 6. Septbr. 1822 zu Schmölz bei Kronach in Baiern, wurde daselbst von dem Lehrer Bodenschatz und von 1840 an auf dem Seminar in Altdorf von Herrling in der Musik unterrichtet. Schon 1842 wurde er als Organist der evangelischen Hof- und Stadtkirche zu München und 1849 zugleich als Cantor ebendaselbst angestellt. Ein Jahr später ward er auch Professor am Münchener Conservatorium. Im J. 1855 folgte er einem Rufe als Professor der Musik an der Universität Erlangen, woselbst er gegenwärtig noch wirkt und ausserdem noch als Dirigent der Singakademie und des akademischen Gottesdienstes fungirt. Als Componist gediegener Orgelwerke grösseren und kleineren Umfanges hat er sich einen weitverbreiteten Ruf erworben. Sein »Präludienbuch« und »Handbuch für Organisten« haben bleibenden Werth. Auch Chorgesänge von ihm sind im Druck erschienen,

die sich durch melodischen und harmonischen Gehalt vortheilhaft hervorthun. H. ist ebenso der Verfasser eines vortrefflichen Choralbuchs und einer grossen Orgelschule.

Herzogenberg, Heinrich von, begabter deutscher Componist, welcher seinen Wohnsitz bis Mitte 1872 in Graz hatte und dann nach Leipzig übersiedelte. Von seinen Compositionen sind Clavierstücke (auch ein Duo für Pianoforte und Violoncello), sowie ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge erschienen, welche in die Schumann-Brahms'sche Richtung schlagen. Durch Aufführungen in Graz sind von ihm eine Columbus- und Odysseus-Sinfonie, sowie ein »deutsches Liederspiel« bekannt geworden, welche Werke die ehrende Anerkennung der Kritik gefunden haben.

Hes (ital.: *si bemolle;* französ.: *si bémol;* engl.: *b flat*), der um einen halben Ton erniedrigte Ton *H*, welcher häufiger *B* (s. d.) genannt wird.

Hesdin, Pierre, französischer Vocalcomponist, war um 1522 Canzlist der Bruderschaft vom heiligen Julian zu Paris und nach der Thronbesteigung Heinrich's II. von Frankreich, 1547, Sänger in der königl. Kapelle. Er hat zahlreiche geistliche und weltliche Gesänge componirt, die sich in französischen, italienischen, niederländischen und deutschen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts vorfinden.

Hesedschi nennen die Araber in ihrer Musiklehre die Zeitmaasse, welche in geringerer Zahl als bei uns (nur vier), unserem sehr langsam, langsam, gehend und schnell entsprechend, angenommen werden. Diese Zeitmaasse sind jedoch nicht so streng von einander zu unterscheiden, da in der arabischen Musik auch die Gelehrten nur oft auf das mehr oder weniger langsame der Bewegung achten, indem bei Gesangausführungen die Zeitbestimmungen gewöhnlich nach der Ueberlieferung gegeben werden. Mehr über die H. findet man in dem Werke: »*Farabensis apud Kosegarten*« Tome I. fol. 131. 2.

Hesletine, James, englischer Orgelvirtuose und fruchtbarer Kirchencomponist, lebte in der Mitte des 18. Jahrhunderts und war zuerst Organist an der Hauptkirche zu Durham und später an der St. Katharinenkirche zu London.

Hesling, Quirinus, deutscher Kirchencomponist zu Ausgang des 16. Jahrhunderts, war aus Kahla in Sachsen gebürtig und hat die Psalme Davids in Musik gesetzt. Dieselben erschienen unter dem Titel: »*Quirini Heslingii Calensis musica Davidis psalterii totius*« (Leipzig, 1592).

Hespel, Homer, deutscher Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich identisch mit dem Freiburger Prediger Herpol, gab heraus: »*Novum et insigne opus musicum, in quo textus evangeliorum* 5 *vocibus exprimuntur*«.

Hess, hervorragender deutscher Orgelbauer, lebte in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Ochsenhausen in Schwaben. — Sein Zeit- und Standesgenosse, Hans Heinrich H., war in Gouda (Holland) ansässig und hat von 1760 bis 1774 mehrere gute Orgeln in niederländischen Städten, besonders in Bodengraven, Schoonhoven, Utrecht, Schiedam, Dortrecht und Willemstadt aufgerichtet. — Der Bruder dieses Letzteren, Joachim H., war von etwa 1770 bis 1810 Organist und Componist zu Gouda und hat in der Zeit von 1774 bis 1784 drei kleine, aber von Gründlichkeit und Sachkenntniss zeugende Schriften in holländischer Sprache über Orgelspiel, Orgelregistrirung und Orgeldisposition herausgegeben, deren ausführliche Titel Gerber und Fétis anführen.

Hess, Michael, deutscher Componist des 17. Jahrhunderts, hat eine achtstimmige Messe »*Quam dilecta etc.*« veröffentlicht.

Hesse von Strassburg, deutscher Meistersinger zu Anfang des 13. Jahrhunderts, von dem nichts weiter bekannt geblieben ist, als was Rudolph von Ems, der ihn einen Schreiber in Strassburg nennt, in elf Verszeilen seines Epos »Wilhelm von Orlenz« über ihn mittheilt.

Hesse, berühmter thüringischer Orgelbauer, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts in Dachwig bei Erfurt und hat u. A. 1799 die grosse Orgel in der Michaelskirche in Erfurt aufgerichtet.

Hesse, Adolph (Friedrich), einer der berühmtesten deutschen Orgelvirtuosen, vortrefflicher Pianist und gediegener Componist, wurde am 30. Aug. 1809 zu Breslau als Sohn des Orgelbauers Friedrich H. geboren. Da er schon im fünften Jahre nach Gehör alle kleinen Tonstücke, die ihm vorgespielt wurden, auf dem Clavier nachspielte, so erhielt er einen guten Musiklehrer Namens Speer, und da er überraschend schnelle Fortschritte machte, den gediegenen Orgel- und Pianoforteunterricht Friedr. Wilh. Berner's und des Organisten Ernst Köhler, die er Beide schon im neunten Jahre im Kirchendienste häufig vertrat. Damals, im J. 1818, machte er mit seinem Vater Kirchenbesuche in sächsischen Städten und gab in Bernburg, dem Geburtsorte des Letzteren, ein Concert als Pianist. Eifrig weiterstudirend, trat er endlich 1827 in einer von Berner geleiteten grossen Aufführung als Componist mit einer Ouvertüre in *D-moll* und als Clavierspieler mit Hummel's *H-moll*-Concert mit grossem Beifall in Breslau auf. Dieser Erfolg seines Schülers war Berner's letzte Freude, der am 9. Mai desselben Jahres starb. In Folge dessen wurde H. als zweiter Organist an der St. Elisabethkirche angestellt und zeichnete sich so aus, dass er vom Breslauer Magistrat ein Reisestipendium erhielt, welches ihn in den Stand setzte, Leipzig, Kassel, Hamburg und Berlin zu besuchen, wo er Aufsehen erregende Orgelconcerte gab und zum ersten Male seine Compositionen für dieses Instrument öffentlich hören liess. In Weimar studirte er noch einige Zeit bei Hummel, in Darmstadt und Kassel pflegte er förderlichen Umgang mit Rinck und Spohr und componirte unter dem Einflusse dieser Meister als bedeutend zu bezeichnende Orgelwerke und zwei Sinfonien. Auf mehreren ferneren Reisen, die er theils auf eigene, theils auf Regierungskosten unternahm, wuchs sein Ruf höher und höher. Mittlerweile war H. 1831 als erster Organist an der Hauptkirche zu St. Bernhardin in Breslau angestellt worden, welches Amt er bis zu seinem Tode verwaltete. Im J. 1844 nach Paris eingeladen, weihte er dort die grosse Orgel zu St. Eustache ein, und die *Revue et gazette musicale* rühmte ihm nach: »H. spielt allein schon mit den Füssen gewaltiger, als Andere mit ihren Händen.« Den verlockenden Anerbietungen, in Paris zu bleiben, gab H. keine Folge, sondern kehrte nach Breslau zurück, um jedoch schon 1846 eine neue Reise und zwar nach Italien anzutreten. Im J. 1852 war er in England, wo man ihn anstaunte und feierte, so namentlich im Krystallpalaste zu London, dessen Riesenorgel er meisterhaft, in blendender Pracht vorzuführen wusste. Auch als Pianist wurde er vielfach ausgezeichnet. Nach Breslau aber pilgerten Schüler von nah und fern, denen er ein unvergleichlicher Lehrer war. Im Uebrigen lebte er einfach und zurückgezogen und trat persönlich nur als Organist und als Dirigent der Sinfonieconcerte der Breslauer Theaterkapelle in die Oeffentlichkeit. Er starb am 5. Aug. 1863 in Breslau. Von seinen Compositionen, denen auch, soweit sie nicht Orgelwerke, die vorzüglich seine Meisterschaft bekunden, sind, Bedeutung nicht abzusprechen ist, können angeführt werden: ein Oratorium »Tobias«, mehrere Cantaten, Motetten, ein Psalm, ein Choralbuch für die Provinz Schlesien, sechs Sinfonien, vier Ouvertüren, ein Streichquintett, einige Quartette, ein Clavierconcert, eine vierhändige Sonate und kleinere Stücke für Pianoforte. Aufsätze von ihm finden sich in mehreren musikalischen Zeitschriften.

Hesse, Ernst Christian, einer der berühmtesten deutschen Violdagamben-Virtuosen, geboren am 14. April 1676 zu Grossen-Gottern in Thüringen, machte seine Studien, zu denen auch die Anfangsgründe der Musik gehörten, zu Langensalza und Eisenach und trat sodann, zunächst als überzähliger Canzleibeamter, in hessen-darmstädtische Dienste. In Giessen, wohin er 1694 dem Hofstaate seines Fürsten folgte, studirte er die Rechte. Im J. 1698 durfte er zur Vervollkommnung in dem schon früher erlernten Gambenspiel nach

Paris gehen und genoss dort drei Jahre lang den Unterricht der damals berühmtesten Meister dieses Instruments, des Marin Marais und Forqueray's. Nach seiner Rückkehr erhielt er in Darmstadt den nichtsbedeutenden Titel eines Hofkriegsraths. Verschiedene Jahre hindurch bereiste er hierauf als Künstler die Hauptstädte Europas, sah Holland, England, Italien, das übrige Deutschland, sammelte überall Ehre und Reichthümer und wurde als der vorzüglichste deutsche Gambenvirtuose gepriesen. In Wien erhielt er, ausser anderen glänzenden Belohnungen, des Kaisers kostbares Bildniss an einer schweren goldenen Kette zum Ehrengeschenk. Nach Darmstadt 1708 zurückgekehrt, verheirathete er sich 1713 mit der gefeierten Johanna Elisabeth Döbricht (s. weiter unten) und trat alsbald darauf die ihm in Wien angetragene Kapellmeisterstelle an, die er bis 1719 verwaltete. In diesem Jahre ging das Künstlerpaar zu den kurprinzlichen Vermählungsfestlichkeiten nach Dresden ab, bei welcher Gelegenheit H.'s Gattin in verschiedenen italienischen und deutschen Opern von Lotti, Heinichen u. A., er selbst aber in den Hofconcerten als Componist und Virtuose mit seltenem Erfolge auftrat. Reich beschenkt begaben sich Beide nach Darmstadt zurück, wo H. ruhig und zufrieden, einem heiteren Lebensgenusse huldigend, erst am 16. Mai 1762 starb. An Compositionen hinterliess er, ausser verschiedenen Gesangssachen für die Kirche, die er als Kapellmeister geschrieben hatte, eine grosse Menge von Suiten, Sonaten und Fugen für sein Instrument, welche die ganze Stärke, wie die feurige Phantasie ihres Componisten kundthun. Als Virtuose soll er sich, ausser durch eine eminente Fertigkeit, durch die Kunst ausgezeichnet haben, die Klangfarbe anderer Instrumente, der Oboe, des Horns, der Violine, täuschend zu copiren. — Seine schon erwähnte Gattin, Johanna Elisabeth H., geborene Döbricht, glänzte bereits 1709 als eine der vorzüglichsten Opernsängerinnen ihrer Zeit auf dem Theater zu Leipzig neben ihren zwei Schwestern, die als Ehefrauen Ludwig und Simonetti hiessen. Als Hofsängerin in Darmstadt verheirathete sie sich 1713 mit H., an dessen Seite sie darauf ununterbrochen blieb und den sie auch überlebte. — Der Sohn Beider, Christian Ludwig H., geboren zu Darmstadt, bildete sich unter väterlicher Leitung ebenfalls zum Gambisten, als welcher er um 1754 als Kammermusicus in der königl. Kapelle und um 1766 in der des Prinzen von Preussen in Berlin angestellt war. Er ist nicht allein einer der grössten Virtuosen seiner Zeit, sondern auch einer der letzten Vertreter seines bald darauf in Verschollenheit gerathenen Instruments gewesen.

Hesse, (Friedrich Wilhelm) Julius, vortrefflicher Pianist und Musiklehrer, geboren am 2. März 1825 zu Hamburg, wo sein Vater Genremaler und seine Mutter Bühnensängerin war, huldigte von früh auf der musikalischen Uebung und kam 1838 nach Berlin. Dort bildete er sich bei dem Kammervirtuosen F. Wörlitzer, später bei dem Kammermusiker Mohs im Clavierspiel bis zur Künstlerschaft aus und trat seit 1842 häufig als Concertspieler mit grossem Beifall öffentlich auf. Daneben ertheilte er einen guten Unterricht und gehört noch gegenwärtig zu den vielbeschäftigten Lehrern seines Instrumentes. Ein von ihm aufgestelltes eigenartiges System für den Fingersatz erharrt noch immer die Veröffentlichung durch den Druck.

Hesse, Johann Georg Christian, vorzüglicher deutscher Fagottvirtuose, geboren 1762 zu Nordhausen, war als Hofmusicus in der fürstl. bernburg'schen Kapelle zu Ballenstädt angestellt. Auf Concertreisen verbreitete er um 1800 seinen Ruf über Deutschland, Holland, England und Frankreich, und es wurde anerkannt, dass seine technische Fertigkeit, sein geschmackvoller Vortrag und seine Einsicht in die musikalische Kunst überhaupt ihn in die erste Reihe seiner Collegen stelle. — Sein älterer Bruder, Johann Wilhelm H., geboren 1760 zu Nordhausen, gestorben 1795 als herzogl. Kammermusiker zu Braunschweig, war ein nicht minder ausgezeichneter Meister des Fagotts. Um 1780 producirte er eine Verbesserung seines Instruments, darin bestehend, dass er

die Klappenlage veränderte und ein Clarinettenmundstück zum Anblasen verwendete, wodurch der Ton und die Klangfarbe des Fagotts überraschend verschönert sein sollten. Der Herzog von Braunschweig war auch so sehr entzückt über diese Neuerung, dass er H. eine Gehaltszulage von jährlich 100 Thalern bewilligte. Es spricht aber gegen die Zweckmässigkeit der H.'schen Veränderung, dass kein anderer Fagottist, selbst sein Bruder Joh. Georg Christian nicht, dieselbe adoptirt hat.

Hesse, Johann Heinrich, deutscher Musiktheoretiker und Componist, war um 1780 Hofcantor und Musikdirektor zu Eutin und componirte 24 geistliche Oden. Ausserdem hat er eine Generalbasslehre verfasst und veröffentlicht. — Sein Zeitgenosse war Johann Leonhard H., geboren um 1735 zu Stargard und 1754 als Kammermusiker und Violinist in der Opernkapelle zu Berlin angestellt. Im J. 1798 wurde derselbe pensionirt und starb um 1805 zu Berlin.

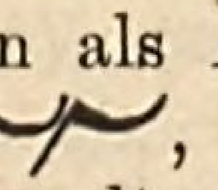
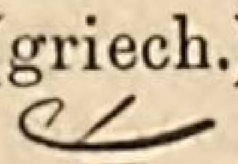
Hessel, deutscher Mechaniker, lebte zu St. Petersburg und dann in Berlin und construirte 1785 eine Harmonica mit einer Tastatur, welche er Clavierharmonica nannte. Um das Instrument in Aufnahme und zur Verbreitung bringen zu helfen, componirte Mozart einige Piecen für dasselbe. Auf diesem Instrumente liess sich damals der Harmonicaspieler Dussik hören, vermochte ihm aber keine Anerkennung zu schaffen.

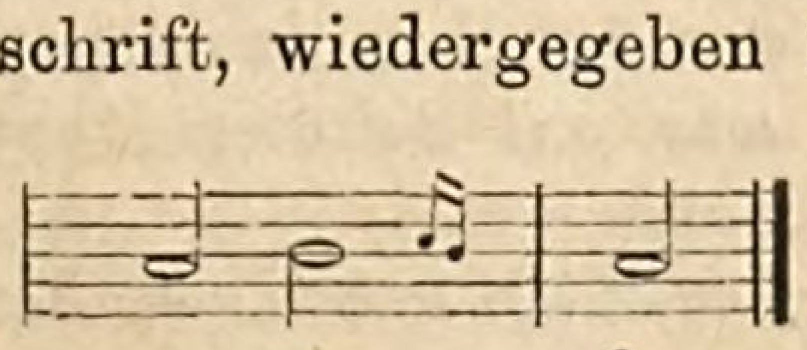
Hesselbarth, Heinrich, deutscher Tonkünstler und Dirigent, geboren 1820 zu Potsdam, studirte in Berlin die Theologie, bevorzugte aber die musikalische Uebung und wandte sich bald gänzlich der Tonkunst zu. Er fungirte hierauf als Operndirigent an den städtischen Bühnen zu Magdeburg, Potsdam, Stettin und kam 1851 nach Dessau, wo er sich eng mit Friedr. Schneider befreundete. Erst nach dem Tode desselben und nachdem er provisorisch den verstorbenen Meister vertreten hatte, verliess er Dessau wieder und folgte einer Berufung als fürstl. Hofkapellmeister nach Rudolstadt. Dort wirkt er noch gegenwärtig, indem er das fürstl. Orchester im Theater und im Concert dirigirt, sowie den dortigen Kirchengesangverein leitet.

Hessmann, Franz, deutscher Violinvirtuose, lebte um 1770 in Prag und galt damals für den besten Vertreter seines Instruments im ganzen Königreich Böhmen.

Hesychastisch (von dem griech. ἡσυχάζειν, d. i. stillleben, ruhig sein) hiess bei den Griechen des classischen Alterthums eine der drei Arten, in welche die Melopöie bezüglich ihres Ausdruckscharakters getheilt wurde. Während die systaltische Melopöie den Charakter inniger, zärtlicher, und die diastaltische denjenigen heiterer, freudiger Empfindungen ausdrückte, hielt die hesychastische die Mitte zwischen beiden und trug den Ausdruck sanfter Bewegung und ruhigen Fortgangs an sich.

Heterogen und **homogen** (aus dem Griech.), d. i. verschiedenartig und gleichartig, haben in der Musik ihre eigenthümliche Bedeutung, indem man unter homogenen Tönen solche versteht, welche mit der Tonleiter eines angenommenen Grundtons näher verwandt und verbunden sind als andere, nämlich die heterogenen Töne. So wird z. B. der Ton *Fis* mit der *Dur*tonart von *G* homogen, dagegen der Ton *Ges* mit derselben heterogen sein, da *Ges* mit jener Tonart entferntere Beziehungen als *Fis* hat.

Heteron parakalisma (griech.), , ist eine *Hypotas* (s. d.), die aus dem demotischen Schriftzeichen  der alten Aegypter entstanden ist. Es möge hier ein Beispiel folgen, worin das H. nebst andern Notationszeichen, wie dessen Ausführung in unserer Tonschrift, wiedergegeben ist:



2.

Heteros Exô (griech.), , ist eine *Hypotas* (s. d.) der griechisch-katholischen Kirche, die wahrscheinlich aus einem der demotischen Schriftzeichen der alten Aegypter entstanden; aus welchem ist jedoch bisher nicht nachgewiesen. Ein Beispiel, in dem dies Tonzeichen angewandt ist, folgt hier; darüber ist die Notation in unserer Weise gesetzt:



2.

Hetsch, (Karl Friedrich) Ludwig, tüchtiger Pianist und Violinist, bedeutender Componist und Dirigent, wurde am 26. April 1806 zu Stuttgart geboren als der Sohn eines Mitgliedes der dortigen Hofkapelle. Der Concertmeister Abeille unterrichtete ihn im Pianofortespiel, und sein späterer Musiklehrer, als der Vater 1813 Stadtmusicus in Tübingen geworden, war der Organist Weiss. Aus der lateinischen Schule trat H. 1820 in das theologische Seminar in Schönthal, wo er auf musikalisches Selbststudium angewiesen war, und erst seitdem er 1824 das evangelisch-theologische Stift in Tübingen bezogen hatte, konnte er die Lücken seiner Musikkenntniss bei guten Lehrern mehr und mehr ausfüllen. Ohne Vorwissen seiner Eltern, die von einem musikalischen Lebensberuf nichts wissen wollten, kehrte er 1828 der Theologie den Rücken und begab sich 1830 nach Stuttgart, wo er Musikunterricht ertheilte, dann auch die Direktion des Liederkranzes und eines Liebhaberorchesters übernahm und, von Lindpaintner künstlerisch berathen, eifrig weiterführte. Eine 1833 am Hoftheater aufgeführte zweiaktige Oper von ihm, »Ryno«, hatte einen so freundlichen Erfolg, dass der König von Würtemberg ihm die Mittel gewährte, eine musikalische Studienreise nach Wien zu unternehmen, von der H. erst nach einem Jahre zurückkehrte. In Stuttgart traf ihn die Berufung zum akademischen Musikdirektor in Heidelberg, der er 1835 folgte. In dieser Zeit zeichnete er sich als Dirigent sowohl, wie als Componist vortheilhaft aus und richtete auch im übrigen Deutschland die Blicke auf sich, als er 1840 mit dem 130. Psalm vom Stuttgarter Musikverein und 1843 mit einem Duo für Pianoforte und Violine vom Norddeutschen Musikverein mit den ausgesetzten Prämien belohnt wurde. Schon vorher war ihm von der Heidelberger Universität die Doctorwürde ertheilt worden. Ein grösserer Wirkungskreis aber eröffnete sich für ihn in Mannheim, wohin er 1846, zum zweiten Kapellmeister und Chordirektor des Hoftheaters ernannt, abging. Dort übernahm er auch die Leitung der Liedertafel, die er zu höheren und besseren musikalischen Zwecken führte. In beiden Stellungen verblieb er bis zu seiner letzten langen und schweren Krankheit, welcher er am 28. Juni 1872 in Mannheim erlag. — Von H.'s zahlreichen Compositionen sind Sinfonien und Oratorien, Clavier- und Violinconcerte, Divertissements für einzelne Blaseinstrumente und Harmoniemusikstücke im localen Umkreise vortheilhaft bekannt, andere Clavierwerke und besonders ein- sowie mehrstimmige Lieder und Gesänge auch durch den Druck verbreitet worden.

Hettisch, Johann, guter Violoncellist, geboren 1748 zu Liblin in Böhmen, galt um 1772 bereits als der beste Virtuose seines Instruments in Prag, wurde dann aber kaiserl. Beamter und als solcher nach Lemberg versetzt. Dort starb er im J. 1793. Er hat Concerte und Solos für Violoncello componirt.

Heu, Johann Jacob, vorzüglicher deutscher Hornvirtuose, geboren 1748 zu Arnstadt in Thüringen, war ein Schüler Punto's und wirkte als Mitglied der herzogl. Kapelle in Weimar.

Heuchemer, Johannes, trefflich gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren 1826 zu Vallendar bei Coblenz, wo sein Vater Organist war. Von demselben schon früh musikalisch unterrichtet, setzte H. diese Studien als Gymnasiast

in Coblenz bei Anschütz fort. Um 1849 ging er als Musikdirektor nach Eupen bei Aachen ab und von da 1851 an das Conservatorium zu München, zuerst als Lehrer an der Vorbereitungsklasse, worauf er zum Professor des Clavierspiels an der Anstalt selbst ernannt wurde. Leider starb er schon am 14. Febr. 1858 zu München und hinterliess an Compositionen Clavierstücke, Lieder und Gesänge, die eine grosse Begabung erkennen lassen.

Heudier, Antoine François, guter französischer Violinist und gewandter Instrumentalcomponist, geboren 1782 zu Paris, war Orchesterchef am Theater zu Versailles und hat für dasselbe Melodramen und Ballets in Musik gesetzt. Auch Violinsachen, unter diesen ein Concert, hat er componirt.

Heugel, Henri, französischer Musiklehrer, Instrumenten- und Musikalienhändler in Brest, eignete sich die Lehrmethode Gallin's an, errichtete auf Grund dieses Systems ein Musikinstitut und gab ein Lehrbuch seiner Unterrichtsprincipien heraus. Er starb um das J. 1840. — Sein Sohn, Louis H., errichtete 1831 in Paris ein Musikaliengeschäft, das im Laufe der Zeit an Umfang und Bedeutung in dem Maasse zunahm, dass es in Frankreich nur von dem weit älteren Musikverlage von Brandus übertroffen wird. Ausser den classischen Compositionen von Bach, Händel, Mozart, Clementi u. s. w. in vorzüglichen Ausgaben hat H. fast alle Werke von Gevaert, F. David, Ch. Gounod und A. Thomas verlegt und grosses Geschick bewiesen, nur werthvolle Arbeiten zu erwerben. Am 1. Decbr. 1833 begründete er die musikalische Zeitung »*Le Ménestrel*«, die er noch gegenwärtig mit grosser Umsicht im Interesse der guten Musik und unterstützt von den namhaftesten Musikgelehrten Frankreichs und Belgiens redigirt.

Heugel, Johann, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, war von etwa 1560 bis gegen 1580 Kapellmeister des Landgrafen Philipp des Grossmüthigen von Hessen. Mehrstimmige Gesangssätze von ihm finden sich im »*Concentus*« von Salblinger (1545) und in noch früheren Sammelwerken, so in denen des Graphaeus (1537), Petrejus (1538) und Kriesstein (1540).

Heulen ist ein im gewöhnlichen Leben sehr häufig gehörter Ausdruck für ein Tönen, welches sich dem Ohre in einer plötzlicheren oder langsameren Art bemerkbar macht, in der höchsten wie geringsten Kraft mit stetigem nicht schroffen Uebergange aus einer Tonstärke in die andere variirt, dabei in der Tonhöhe stets sich verändert und zwar durch alle physikalisch fast nur möglichen Tonhöhen unmittelbar sich bewegend. Man spricht demgemäss vom H. des Kindes, des Windes etc. In der Kunst selbst hört man diesen Ausdruck nur zuweilen für ein durchaus unkünstlerisches Singen, besonders für ein schlechtes Portamento (s. d.) angewandt, doch stets für eine fehlerhafte Erscheinung bei der Orgel. Wenn nämlich bei der Orgel nach dem Aufziehen der Register, oder schon nach der Füllung der Bälge mit Wind ein Ton stetig forterklingt, so sagt man: die Orgel heule. Man kann sich leicht vorstellen, welche entsetzlichen Missklänge bei der Behandlung eines solchen Werkes entstehen müssen, und es seien daher die gewöhnlichsten Ursachen dieses Uebels hier vermerkt. 1. Ist eine Hauptventilfeder (s. d.) so schwach, dass sie das Hauptsperrventil (s. d.) nicht luftdicht gegen den Canzellenaufschnitt (s. d.) drückt, so dringt der Wind in die Pfeife und dieselbe ertönt immerfort. 2. Hat sich irgend ein Körper zwischen Hauptventil und Canzellenaufschnitt festgesetzt, so hat dies dieselbe Folge. 3. Wenn eine Taste durch Werfen des Holzes oder durch Behinderung in nicht normaler Ruhlage ist, so wird dadurch die Canzellenöffnung dem Winde zugänglich. 4. Auch aus feuchtem Holze gefertigte Abstrakten trocknen oft so sehr zusammen, dass sie das Ventil aufziehen. 5. Wenn das S in der Oese sich verschlingt oder sonst eine Verbindung der Abstrakten sich verkürzt. 6. Wenn man während des Orgelspiels eine Koppel (s. d.) anzieht, die eigentlich nur angezogen werden darf, wenn die Tasten in der Ruhlage sind, oder wenn eine Schiebekoppel (s. d.) nicht gerade angezogen wird. 7. Wenn eine Taste zu hoch geschroben

ist. 8. Wenn ein Hauptventil sich auf einen Leitestift (s. d.) fängt oder solcher abgebrochen ist und die Bewegung des Ventils dadurch unsicher ist. 9. Zuweilen kommt es selbst vor, dass: wenn sich eine Lederfaser am Spund des Windkastens (s. d.) löst, die ausserhalb des Windkastens von dem aus der Lade zwischen dieser und dem Spund oder Vorreiber strömenden Winde so hin und hergetrieben wird, dass das Leder selbst einen Ton erzeugt. Ausser diesen Ursachen mag es noch manche andere geben, die jedoch, da sie sehr selten vorkommen, übergangen werden können. Nur darauf sei noch aufmerksam gemacht, dass man, bevor man eine Abhülfe des H.'s zu bewerkstelligen sucht, zuvörderst die Ursache desselben erst genau erforscht, da sonst bei dem künstlichen Bau dieses Instruments leicht statt einer Abhülfe des Uebels dasselbe in stärkerer Art erst erzeugt werden könnte. Am besten ist es schon, falls man nicht ganz sicher in seinem Mittel ist, die Abhülfe einem Orgelbauer zu überlassen. 2.

Heumann, Christoph August, bekannter deutscher Literarhistoriker, geboren am 3. Aug. 1681 zu Allstädt im Weimar'schen, kam, nachdem er seit 1709 an der Schule zu Eisenach gelehrt hatte, 1717 als Inspektor an das Gymnasium zu Göttingen, wo er wesentlich zur Verwandlung desselben in eine Universität beitrug, an welcher er 1734 als Professor der Literargeschichte, sowie der Theologie angestellt wurde und am 1. Mai 1764 starb. Unter seinen Werken befinden sich auch einige kleine Schriften über Musik, so »über das Sela bei den Hebräern«, »über Weihnachtslieder« u. s. w.

Heurteur, Guillaume le, französischer Contrapunktist, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Canonicus an der Kirche St. Martin in Tours und hat zahlreiche Gesänge componirt. Im J. 1545 und 1548 sind dergleichen kirchlichen Inhalts von ihm in Paris im Druck erschienen, andere finden sich in verschiedenen Sammelwerken damaliger Zeit vor.

Heuschkel, Johann Peter, gründlich gebildeter deutscher Tonkünstler, geboren am 4. Jan. 1773 zu Harras bei Eisfeld, wurde 1794 erster Oboist in der Hofkapelle zu Hildburghausen und zugleich Hoforganist daselbst. Im J. 1796 unterrichtete er Karl Maria v. Weber im Clavierspiel, und derselbe bewahrte diesem seinem »braven, strengen und eifrigen« Lehrer ein dankbares Andenken. H. schrieb Harmoniemusikstücke, Concerte und Variationen für Oboe, Sonaten und Variationen für Clavier, Lieder und Gesänge u. s. w., von welchen Werken jedoch ausser instructiven Clavierstücken nur sehr wenig im Druck erschienen ist. Durch Herausgabe eines Choralbuchs zu dem Hildburghausen'schen Gesangbuch (1808) erwarb er sich um Stadt und Land noch besondere Verdienste, da mit demselben endlich unter den vielen überflüssigen Kirchenmelodien aufgeräumt wurde. Als 1826 der Hof von Hildburghausen nach Altenburg übersiedelte, folgte H. einem Rufe nach Wiesbaden, wo er in aller Stille noch lange als Hoforganist und Musiklehrer wirkte. Er starb im J. 1853 zu Biebrich.

Heussler, Johann, deutscher Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, der in München lebte und in Baiern mehrere gute Kircheninstrumente erbaut hat.

Heuzé, Jacques, bedeutender französischer Violinvirtuose, geboren um 1738 zu Paris, machte sich schon früh als Concertspieler und Anführer der Violinen im Orchester vortheilhaft bekannt. Um 1760 reiste er nach St. Petersburg und war 1764 während der Festlichkeiten der Kaiserkrönung in Frankfurt a. M., von wo aus er einem Rufe als Concertmeister an den Hof von Kassel folgte. Als 1786 der Landgraf starb und die Kapelle entlassen wurde, begab sich H. wieder nach Paris, wo er in den 1790er Jahren starb. An seinem Spiel wurde enorme Fertigkeit und Feuer gerühmt. — Seine Gattin, Anna H., geborene Scali, aus Rom (1752) gebürtig, war als italienische Opernsängerin nach Kassel gekommen, verlor aber dort 1785 ihre Stimme. Nach ihres Mannes Tode lebte sie in Paris als Gesanglehrerin und starb daselbst um 1810.

Hewitt, John H., englisch-amerikanischer Tonkünstler, geboren 1801 zu New-York, wendete sich vom Studium der Rechte, dem er sich anfangs hingegeben hatte, ab und widmete sich der Tonkunst. Er schrieb u. A. Opern und Oratorien, unter welchen letzteren »Jephta« in seinem Vaterlande besonders gelobt wurde und machte sich auch als Balladencomponist rühmlich bekannt. Seit 1845 lebte er in Baltimore. — Ein englischer Musikgelehrter gleichen Namens, Dr. D. C. Hewitt, lebte um 1815 zu London und veröffentlichte damals ein Lehrbuch, worin er eine neue Theorie der Melodie, Harmonie und Modulation aufstellte.

Hexachordum (griech.-latein.; ital.: *essacordo),* d. i. Sechssaiter, ein nur im Abendlande seit dem 11. Jahrhundert in der Musik gebräuchlicher Ausdruck, der aus den griechischen Wörtern: ἕξ, sechs, und χορδή, Saite, gebildet worden ist, diente entweder zur Benennung eines Intervalls, der grossen Sexte (s. d.), oder als Name für die sechsstufige Tonleiter, bestehend aus vier Ganztönen und einem Halbton, welcher letztere stets zwischen der dritten und vierten Stufe der Scala sich befinden musste. Das H. soll von Guido von Arezzo (s. d.) als Tonmaass eingeführt worden sein, und zwar ungefähr um 1000 n. Chr. Dasselbe muss in jener Zeit der frühesten Entwickelung der im Abendlande später ausschliesslich gebräuchlichen Tongattungen *Dur* (s. d.) und *Moll* (s. d.) aus den Octavgattungen (s. d.) sich bald plagialisch (s. d.) wirkend ergeben haben. Als diese Wirkung erkannt wurde, benannte man die H.e auf einigen Tonstufen, trotz der stets gleichen Bauweise, mit besondern Namen, um dadurch die Anwendung des ♮ *quadratum* oder des ♭ *rotundum* anzuzeigen. Man unterschied das H. *durale* oder *durum: g, a, h, c, d* und *e*, so genannt, weil das ♮ *quadratum* stillschweigend darin Platz fand; das H. *mollare* oder *molle: f, g, a, b, c* und *d*, so geheissen, weil das ♭ *rotundum* oder *molle* darin heimisch; und das H. *naturale* oder *permanens: c, d, e, f, g* und *a*, weil dies die ursprünglichen natürlichen Klänge desselben. Um diese Unterschiede stets klar vor Augen zu haben, hatte man selbst einen Vers in Gebrauch:

C naturam dat; F, ♭ molle tibi signat.
G per ♮ durum dicas cantare modernum.

Die als Namen für die Töne des H.'s eingeführten Sylben: *ut, re, mi, fa, sol* und *la* statt der schon gebräuchlichen alphabetischen Benennungen derselben: *c, d, e, f, g* und *a*, führten zu einer Kunst im Gesange, der Mutation (s. d.), die so lange der schnelleren Entwickelung der abendländischen Musik Fesseln anlegte, dass sie erst die Solmisation (s. d.) mit ihren Varianten im 17. Jahrhundert zu sprengen vermochte. Den letzten gewuchtigen Streich gegen diese Fessel führte Johann Mattheson in seiner Schrift: »Das beschützte Orchestre, oder desselben zweite Eröffnung, worin endlich des lange verbannt gewesenen *ut re mi fa sol la* todte (nicht *tota) musica* unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen *modorum,* als ehrbarer Verwandten und Trauerleute, zu Grabe gebracht und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehrt wird« (Hamburg, 1717). Seit jener Zeit ist das H. als Tonmaass nur rein geschichtlich geworden. Einzig und allein die syllabische Tonbenennung, durch dasselbe hervorgerufen, wird noch von einigen Gesanglehrerinnen als besonders nützlich, um die gute Aussprache beim Singen zu fördern, gepflegt, doch dürfte auch diese letzte Blüthe des veralteten Tonmaasses, des H.'s, sehr bald den Weg alles Irdischen wandeln. S. auch Solmisation. C. B.

Hexameron (griech.), eine Zusammenstellung von sechs Gedichten, Tonsätzen u. s. w., war eine früher oft angewandte Titelbenennung für ein Werk, welches aus sechs verschiedenen Stücken bestand.

Hexameter (griech.), eine von den Griechen im hohen Alterthum bereits erfundene Versart, wegen der frühesten Anwendung im Heldengedichte oder Epos auch die heroische oder epische genannt, besteht, wie schon der Name andeutet, aus sechs Füssen, von denen die vier ersten Daktylen oder Spondeen

sind, der fünfte in der Regel ein Daktylus (–◡◡) und nur unter gewissen Beschränkungen, namentlich wenn ein mehr als dreisylbiges Wort den Ausgang bildet, ein Spondeus (– –), der sechste endlich ein Spondeus (– –) oder Trochäus (–◡) ist, nach folgendem Schema:

– ◡̄◡ | – ◡̄◡ | – ‖ ◡̄◡ | – ◡̄◡ | – ◡ ◡ | – ⏓

Diese an sich ziemlich zwanglose Versart verlangt dennoch für die Ausbildung des rhythmischen und euphonischen Verhältnisses die grösste Sorgfalt und ist deshalb einigen besonderen Regeln unterworfen, von denen diejenige über den Einschnitt oder Ruhepunkt (s. Cäsur) ungefähr in der Mitte des Verses die wichtigste ist. Ausserdem ist eine Abwechselung der Daktylen mit den Spondeen in den einzelnen Versen wünschenswerth, wenn nicht etwa der Dichter durch blosse Daktylen oder Spondeen das Rasche oder Langsame der Handlung selbst bezeichnen will. Das rhythmische Element des H.'s lässt sich in dem Tanze der Alten nachweisen, der erste Gebrauch desselben in den griechischen Orakelsprüchen, wie denn schon Herodot den ältesten auf einem Dreifuss in einem Apollotempel bei Theben in phönizischer Sprache entdeckt haben will. Unter den griechischen Dichtern findet man ihn bei Homer schon völlig ausgebildet, während er bei den Römern zuerst von Ennius statt des saturnischen Verses eingeführt wurde und in seinen Anfängen rauh und unbeholfen war. Mit mehr oder weniger Glück haben die Dichter von allen gebildeten Nationen, wie die Deutschen schon im 14. Jahrhundert, die Italiener und Franzosen besonders im 16. Jahrhundert theilweise den H. anzuwenden gesucht.

Hexapsalmus oder **Hexapsalmum** (griech. *ἑξάψαλμος* oder *ἑξάψαλμον*) nennt man in der griechisch-katholischen Kirche sechs Psalmen, die in Frühmessen abgesungen zu werden pflegen. 2.

Hexarmonisch (aus dem Griech.) nannten nach Rousseau Dictionn. die Griechen des Alterthums einen Nomos oder Gesang, der einen weichlichen und spielenden Charakter an sich trug.

Hey, Ludwig, niederländischer Orgelbauer, hatte seine Werkstätte um 1770 in Antwerpen und zeichnete sich daselbst vor seinen übrigen Fachgenossen aus.

Heyda, Joseph, ein tüchtiger Orgel- und Clavierspieler, geboren 1740 in Wien, wo er später bis etwa 1800 Organist an der Kirche St. Michael war. Um 1800 pensionirt, starb er, 66 Jahre alt, am 17. März 1806 zu Wien.

Heyden, Sebald, ausgezeichneter deutscher Gelehrter und Musiktheoretiker, geboren 1498 zu Nürnberg, wurde 1519 Cantor an der dortigen Spitalschule, später Rector der Schule St. Sebaldus und starb am 9. Juli 1561 zu Nürnberg. Als Componist geistlicher Gesänge trat er weniger hervor, obgleich ihn sein Biograph Zeltner auch als solchen preist, denn als Tonlehrer. Namentlich war er für die Mensuraltheorie und Taktlehre damaliger Zeit von der grössten Wichtigkeit, wie folgende seiner Schriften beweisen: »*Musicae stichiosis*« (Nürnberg, 1529), welche über Ursprung und Nutzen der Musik, über Scala, Claves, Pausen, Töne und Takt handelt, und »*De arte canendi ac vero signarum in cantibus usu*« (Nürnberg, 1537; 3. Aufl. 1540). Auch das erstgenannte Buch ist nachmals noch öfter unter dem Titel »*Rudimenta musices*« oder »*Institutiones*« gedruckt worden. — Sein Sohn, Johann H., geboren um 1540 zu Nürnberg, war Organist an der St. Sebalduskirche daselbst und ebenfalls ein vorzüglicher Musiker. Berühmt ist derselbe als Erfinder des sogenannten Geigenwerks oder Geigen-Clavicymbels, welches er in der Schrift »*Commentatio de musicali instrumento, reformato a Johanne H. seniore*« etc. (Nürnberg, 1605) ausführlich beschrieben hat. Auf eine fernere Beschreibung dieses Instruments in der Schrift »*Musicale instrumentum reformatum*« (Nürnberg, 1610) erhielt er vom deutschen Kaiser Rudolph II. ein Privilegium auf Verfertigung und Verkauf desselben. H. starb bald darauf, 1613, zu Nürnberg.

Heydenhammer, deutscher Componist des 16. Jahrhunderts, von dem 1548 mehrere weltliche Lieder zu vier Stimmen gedruckt erschienen sind.

Heydenreich, s. Heidenreich.

Heylanus, Peter, ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von dessen Werken nur noch ein Gesangssatz zu vier Stimmen übrig geblieben ist.

Heyne, Christian Gottlieb, einer der bedeutendsten deutschen Humanisten, der um Förderung und Verbreitung der Alterthumswissenschaften die grössten Verdienste hat, wurde am 25. Septbr. 1729 zu Chemnitz in Sachsen unter den drückendsten äusseren Verhältnissen geboren. Nach einem bewegten Leben wurde er 1763 Professor der Beredtsamkeit in Göttingen und erhielt ein Jahr später zugleich die Aufsicht über die Universitätsbibliothek. Mit dem glänzendsten Erfolge wirkte er dort bis zu seinem Tode, am 12. Juli 1812, durch Wort und Schrift im Interesse der altclassischen Literatur und erläuterte in vielen Programmen, Abhandlungen, sowie in seinen grösseren Schriften und Ausgaben der alten Schriftsteller auch die Kunst und das Kunstwesen im Alterthum.

Heyne, Friedrich, vortrefflicher deutscher Flötenvirtuose, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts herzogl. mecklenburg'scher Kammermusiker war und sich auch auf Concertreisen in Deutschland einen bedeutenden Namen machte. Er schrieb Concerte, Duos und Solostücke für sein Instrument, war aber noch mehr als Componist von Arien, Oden und Liedern geschätzt. — Seine Gattin, Felicitas Agnesia H., geborene Ritz, geboren 1756 zu Würzburg, verheirathete sich als berühmte deutsche Sängerin zuerst 1774 mit Friedrich Ludwig Benda in Hamburg. Als sie 1783 Hofsängerin in Schwerin wurde, liess sie ihre Ehe trennen und verband sich bald darauf mit H., in dessen Begleitung sie mehrere grössere Reisen unternahm, die dem Paare grosse Ehren eintrugen. Von England und Irland kehrte sie 1791 nach Ludwigslust zurück und ist seitdem aus der Tagesgeschichte verschwunden.

Heynitz, Johann Gottfried, geschickter deutscher Orgelbauer, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu Kuhna in der Oberlausitz.

Heyse, Anton Gottlieb, deutscher Harfenvirtuose und Componist für dieses Instrument, lebte zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zu Halle a. S. und veröffentlichte ausser einer »Anweisung die Harfe zu spielen« (Halle, 1814; 2. Aufl. 1822): sieben Sonaten in drei Heften für Harfe und Flöte und eine Serenade für Harfe mit zwei Flöten, zwei Hörnern und Bass.

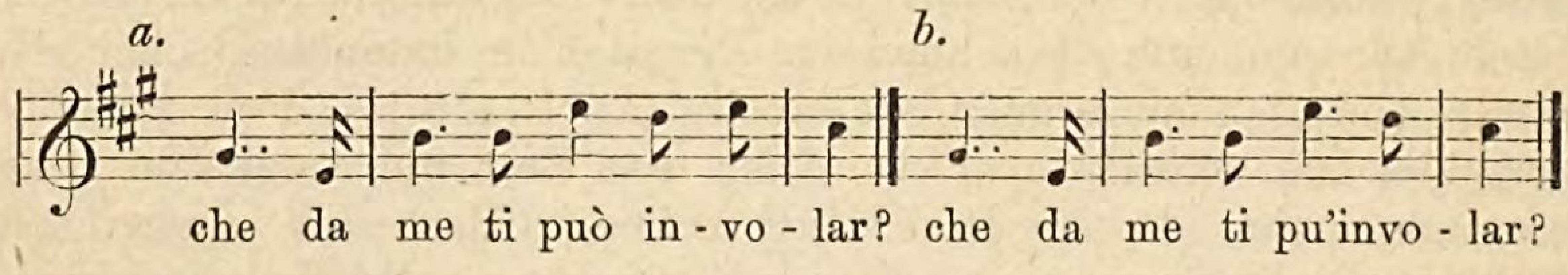
Heyther, William, auch Heather geschrieben, englischer Musikliebhaber, geboren um 1570 zu Harmondsworth in der Grafschaft Middlessex, wurde als Chorknabe an der Magdalenenkirche zu Oxford musikalisch gebildet, später Mitglied der königl. Vocalkapelle und 1622 zugleich mit Orlando Gibbons Doctor der Musik daselbst. Im J. 1627 stiftete er, angeregt durch Camden, der eine Professur für Geschichte gründete, einen eigenen musikalischen Lehrstuhl an dieser Universität, den er mit einem bestimmten Capitale zur Besoldung eines Lehrers begabte. Ausserdem schenkte er dem Institute zu Unterrichtszwecken mehrere Instrumente und verschiedene gedruckte und geschriebene Musikwerke. Er selbst starb kurz darauf, im Juli 1627, zu Oxford.

Heywood, englischer Tonkünstler und Harfenist des 16. Jahrhunderts, aus London gebürtig, spielte der Königin Maria auf ihrem Todtenbette nationale Weisen vor. Er starb um 1575 zu Mecheln.

Hezédsel ist der Name eines Zeitmaasses im persisch-türkischen Musikkreise, das in seiner kleinsten Unterabtheilung zwei Viertel führt, welche im Tempo *Andante grazioso* sich bewegen müssen; der ganze H. besteht aus fünf solcher Unterabtheilungen in unmittelbarer Folge. 0.

Hialemos (griech.) ist die Benennung einer altgriechischen Musikweise (s. Nomos), die zu Ehren des Musengottes Apollon angestimmt wurde.

Hiatus (latein.), d. i. Spalt, Oeffnung, nennt man in der Dichtkunst und Grammatik das Zusammentreffen zweier Vocale an dem Ende des einen und im Anfange des folgenden Wortes, wodurch bei der Aussprache eine dem Gähnen, daher der Name, ähnliche Oeffnung des Mundes entsteht. Die auf diese Weise erzeugte Härte ist in den meisten Sprachen durch die sogenannten euphonischen Buchstaben, in der griechischen durch die Krasis, in der lateinischen bei der Scansion der Verse durch die Elision vermieden worden. In der Musik richtet sich die Behandlung des H. nach dem Texte. Ist dieser Prosa, so wird derselbe häufig nicht weiter beachtet; man singt seine beiden Vocale auf zwei Noten. Im Verstexte dagegen muss die Elision dem Metrum entsprechend erfolgen, wenn die Längen und Kürzen des Verses richtig eingehalten werden. So würde es fehlerhaft sein, in dem Verse »*che da me ti può⁀involar*« zu den Vocalen *o* (trotz des Accents in der Rede) und *i* zwei Noten zu setzen, sie als zwei Kürzen statt als eine Länge zu behandeln, weil die Declamation dadurch an Gewicht verliert. Es muss also heissen wie unter *b*, nicht wie unter *a*:



Im Deutschen kommt der H. zwar auch vor, jedoch findet Elision oder Zusammenziehung der Vocale, wie im Lateinischen und Italienischen, nur sehr selten statt, da nur wenige deutsche Worte mit einem anderen Vocale als mit *e* endigen, welches entweder ausgesprochen oder apostrophirt wird. Der Tonsetzer, welcher lateinische oder italienische Verstexte componirt, muss demgemäss, um keine Verstösse zu begehen, sich mit der betreffenden Sprache und Prosodie bekannt machen.

Hien, Ludwig Christian, deutscher Clavierspieler, war um 1771 Kammervirtuose der Herzogin von Würtemberg in Stuttgart und hat von seiner Composition eine Sonate für Clavier veröffentlicht.

Hientzsch, Johann Gottfried, vortrefflicher deutscher Schulmann, Tonkünstler und unermüdlicher Musikschriftsteller, geboren am 6. Aug. 1787 zu Mokrehna, unweit Torgau, wurde von seinem Schullehrer Vieweg in den Elementen des Clavierspiels und später in dem Dorfe Püchau von dem Cantor Meissner auch im Orgel- und Violinspiel unterrichtet. Da er Landschullehrer werden sollte, so wurde er 1803 auf die Thomasschule zu Leipzig gebracht, wo er auch Gesang übte und tüchtige musikalische Anregungen in der Kirche und in der Stadt erhielt. Zu Ostern 1808 bezog er die Leipziger Universität und nahm zugleich die Hauslehrerstelle bei einem Kaufmanne an. Um die Lehrmethode Pestalozzi's kennen zu lernen, begab er sich 1810 nach der Schweiz und erhielt auch alsbald in Yverdun den Gesangunterricht einer Klasse übertragen, bei welcher Thätigkeit er sich zugleich mit Pfeiffer's und Nägeli's auf die Musik übertragenem System Pestalozzi's vertraut machte. Im Spätsommer 1815 verliess er Yverdun und ging über Zürich, wo er Nägeli's Unterrichtsart und Singakademie kennen lernte, nach München. Dort blieb er neun Monate, während welcher Zeit er höhere Musikstudien bei Gratz machte und mit dem Hoforganisten Ett freundschaftlich verkehrte. Auf Empfehlung des preussischen Gesandten in München hin mit einem einjährigen Reisestipendium versehen, besuchte H. Biberach und daselbst J. H. Knecht, ferner A. E. Müller in Gotha, den Organisten Jungnickel in Merseburg, Naue in Halle u. s. w. und kam Ende Febr. 1817 nach Berlin, wo er noch bei Zelter studirte und noch in demselben Jahre eine Anstellung als Seminar-Musiklehrer in Neuzelle erhielt. In diese Zeit, welche durch Reisen nach Potsdam und Berlin, sowie nach Breslau, wo er Schnabel, Berner und Cantor Siegert aufsuchte, anregend

unterbrochen war, fällt die Herausgabe seines Sammelwerks »Alte und neue geistliche Lieder, Choräle und kleine Motetten von den vorzüglichsten Meistern zum Gebrauch in Kirchen und Schulen« u. s. w. (2 Hefte), dem dann eine »Auswahl der bessern deutschen Volkslieder, zunächst für Schulen zwei-, drei- und vierstimmig eingerichtet, nebst einem Liederbuche für Kinder« u. s. w. und später auch eine »Sammlung drei- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Componisten« folgte. Im J. 1822 wurde ihm die Direktorstelle am evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau übertragen, und er begann nun, nach allen Seiten des Musiklebens hin, als Lehrer, Componist, Dirigent und Schriftsteller, hebend und fördernd zu wirken. Zugleich regte er die jährlichen schlesischen Musikfeste an, begründete die Musikzeitschrift »Eutonia«, die von 1828 bis 1837 bestand, und veröffentlichte noch weitere Sammlungen von mehrstimmigen Gesängen, Motetten, Chorälen u. s. w. Im J. 1833 wurde er als Direktor des Schullehrer-Seminars nach Potsdam versetzt und übernahm 1852 die Oberleitung des Blindeninstituts zu Berlin, dort wie hier durch seine schulgerechte Methode sich grosse Verdienste erwerbend. Aus dem letztgenannten Amte schied er am 1. Octbr. 1854, blieb aber auch im Privatleben besonders schriftstellerisch unausgesetzt thätig und begründete noch am 1. April 1856 die Zeitschrift »Das musikalische Deutschland«, von der ihm aber nur zwei Hefte herauszugeben verstattet war, da er am 7. Juli 1856 zu Berlin an einem gastrischen Fieber starb. — Sein Sohn, Karl Ferdinand H., ein trefflich gebildeter Tonkünstler, widmete sich der musikhändlerischen Laufbahn und begründete 1856 eine Musikalienhandlung, verbunden mit Musikverlag in Breslau, der er noch gegenwärtig mit grosser Sachkenntniss vorsteht.

Hieraulen (griech.: ἱεραυλής, von ἱερόν, Tempel, und αὐλος, Flöte), in *Merula De sacerd.* p. 53 und in alten Inschriften »heilige Pfeifer« genannt, hiessen bei den Alten die Bläser, welche ihre Kunst vorzüglich während des Gottesdienstes ausübten. Von den H. unterschieden die Griechen und Römer die Hierophonen oder gottesdienstlichen Sänger. Beide Musikerklassen bildeten zusammen eine Gesellschaft, die alle Jahre zu Rom wie zu Athen am 14. Juni ein Standesfest feierten, bei dem sie ihre Kunst auf offener Strasse, in grossen Zügen dahinziehend, ausüben durften und sich allen, auch den ausgelassensten Lebensfreuden, ohne dadurch im Rufe zu leiden, hingeben durften. †

Hierax, ein berühmter Flötenspieler des alten Griechenlands, war ein Schüler des Olympos und hinterliess nach seinem frühen Tode einen selbst erfundenen Modus (s. d.), welcher der hieracische (Hieracius) nach ihm genannt wurde.

Hierling, Andreas, deutscher Orgel- und Harmonicavirtuose, geboren um 1760 zu Gräfenrode bei Arnstadt in Thüringen, befand sich seit 1796, ohne Anstellung, meist auf Reisen. Noch 1832 und 1833 liess er sich in Süddeutschland öffentlich hören. Die Harmonica's, die er vorführte, fertigte er selbst und verkaufte sie dann gelegentlich wieder. Auch baute er sogenannte Aeolodikons, die er ebenfalls öffentlich spielte. Ueberhaupt wurden seine Fabrikate sehr gerühmt.

Hierochord nannte Schmidt, Universitäts-Gesanglehrer und ordentlicher Lehrer am Gymnasium zu Greifswald, ein von ihm um 1830 construirtes Tonwerkzeug, welches er zur Leitung eines einstimmigen Gesanges als besonders geeignet erachtete. Dasselbe war eigentlich nichts weiter, als ein Monochord (s. d.), an dem die Saite durch eine Tastatur behandelt wurde. Das anhaltende Erklingen der Saite bewirkte eine Kurbel, durch welche ein mit Kolophonium (s. d.) bestrichenes Rad bewegt wurde, das unmittelbar die Saite berührte. Die Tasten des H. waren mit Messingstiften versehen, die beim Niederdruck der Taste als Tangenten (s. d.) die Saiten verkürzten. Die Claviatur, welche zwei Octaven hatte, wurde mit der linken Hand behandelt, während die rechte die Kurbel drehte. Das Instrument war in einem Kasten

von 70 Cm. Länge, 22 Cm. Breite und 20 Cm. Höhe befindlich. Wie diese Einrichtung ergiebt, war es unmöglich, mehr als einen Ton auf einmal hervorzubringen, weshalb es sich denn auch nur zur Leitung des Gesanges in Schulen und in kleineren Kirchen eignete. Besonders empfahl die Qualität des Tones dies Instrument dazu. Der Klang desselben nämlich war von durchdringender Stärke, ähnlich dem einer Rohrstimme der Orgel. Diese Klangfülle, wie den Klangcharakter soll das H. der eigenthümlichen Bauweise des Schallkastens zu verdanken gehabt haben, indem in demselben sich mehrere Resonanzböden befanden. Ueberhaupt betrachtete der Erfinder diesen Theil des Instruments als Geheimniss und ist solches, da das Tonwerkzeug nicht dauernd sich behauptete, auch Geheimniss geblieben. Ein anderer Vorzug dieses Tonwerkzeugs war noch der, dass die von ihm hervorgebrachten Töne stets nur in dem ihm eigenen Verhältnisse gegeben werden konnten, was ihm den Ruf verschaffte, dass es unverstimmbar sei, Auf der Tastatur befand sich übrigens die Buchstabenbenennung der Töne, so dass auch derjenige, der keine Noten kannte, wenn er die Melodie, welche er spielen wollte, in Buchstaben aufgezeichnet vor sich hatte, dennoch dieselbe darstellen konnte. 2.

Hieronymus Rhodius, so genannt von seiner Geburtsstätte Rhodus, gehörte zu den altgriechischen Peripatetikern oder Wanderlehrern und verfasste eine Schrift »*De citharoedis*«.

Hieronymus, Sophronius Eusebius, genannt der Heilige, einer der berühmtesten Kirchenlehrer von mehr feurig-phantastischem als philosophischem Geiste, wurde 331, nach Anderen 342 zu Stridon in Dalmatien von heidnischen Eltern geboren. Um 360 trat er zu Rom zum Christenthum über und starb nach einem wechselvollen Leben 419 oder 420 in dem von ihm 386 gegründeten Kloster zu Betlehem in Palästina. Seine Verdienste um die Musik sollen in der Erfindung des jetzigen sogenannten Mönchgesanges und dessen Einführung als *horae canonicae* bestehen.

Hieronymus de Moravia, französischer Dominicaner der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ist einer der bekannt gebliebenen vier Schriftsteller jener Zeit, welche über Mensuralmusik geschrieben haben. Der betreffende »*De musica*« betitelte Tractat ist zwar nicht herausgegeben worden, befindet sich aber in einigen Bibliotheken.

Hierophon (griech.), s. Hieraulen.

Hierotheus, Bischof im Orient um 350, gilt als der erste, welcher besondere Hymnen für die griechisch-katholische Kirche verfertigte und einführte. Ein Gleiches für die lateinische Kirche geschah zu derselben Zeit durch den Bischof Hilarius (s. d.).

Hifthorn, Hiefhorn oder Hüfthorn, ein kleines gerades, aus Büffel- oder grossen Ochsenhörnern gefertigtes Jagdhorn von grellem, unangenehmem Klang, welches von den Jägern in festlicher Kleidung an einem breiten Bandelier (Hiefriemen oder Hornfessel) über der linken Schulter getragen wird und bei Jagden als Signalinstrument dient. Es ist mit einem gedrechselten Mundstück versehen und giebt zwei oder drei verschiedene Töne her, Hiefe oder Hifte (Jagdrufe) genannt, welche man zu verschiedenen Kundgebungen der Ereignisse und des Commandos in lange, kurze, einfache und doppelte unterscheidet. Der sogenannte Henneberg'sche Hief besteht aus drei einfachen lang gezogenen Tönen. Es giebt drei Arten von H.: Zinken von hohem, klaren, Halbrüdenhörner von mittlerem und Rüdenhörner von tiefem, groben Tone, letztere ausserdem sehr unbequem zu führen. Die um das H. gewundenen Schnuren heissen in der Jägersprache Hornsatz.

Higgajon (hebr.: הִגָּיוֹן), ist wahrscheinlich ein auf Musik bezüglicher hebräischer Ausdruck. Derselbe findet sich im 9. Psalm Vers 17 und im 92. Psalm Vers 4. A. Pfeiffer in seinem »*Tract. de Neginoth aliisqe instrumentis musicis Hebraeorum*« p. XVII. behauptet zwar, dies Wort beziehe sich einzig auf Poesie, wozu er sich durch die Septuaginta berechtigt hält, die dasselbe

stets durch ᾠδή wiedergegeben habe. Hiergegen steht jedoch die Auslassung de Wette's in seinem »Commentar über die Psalmen in Beziehung auf seine Uebersetzung derselben« (Heidelberg, 1823), wo er in der Einleitung S. 52 behauptet, dass dies Wort »Gesang mit Harfenbegleitung« bedeute. Er führt zur Begründung seiner Meinung daselbst die griechische Uebersetzung folgender beiden Stellen an: הגיון סלה übersetzt durch ᾠδὴ διαψάλματος, Soloinstrument, und עלי הגיון בכנור, übersetzt μετ' ᾠδῆς ἐν κιθάρᾳ, Gesang mit Guitarrenbegleitung. 2.

Higius, s. Mullinger-Higius.

Hijaja ist ein neuerer Name einer der vorzüglichsten indischen Tonarten, deren Leiter mit keiner der älteren indischen Scalen übereinstimmt. Diese Benennung, dem persischen Hedgaz (s. d.) entstammend, scheint auch für eine H. genannte der persischen Tonfolge ähnlich gebildete in Indien geblieben zu sein. 2.

Hilarius der Heilige, Bischof seiner Vaterstadt Pictavium (Poitiers) um die Mitte des 4. Jahrhunderts und gestorben am 13. Jan. 368, soll der Erste gewesen sein, welcher Hymnen für den gottesdienstlichen Gebrauch der abendländischen Kirche verfasste und einführte.

Hildebrand-Romberg, s. Romberg (Bernhard).

Hildebrand, Balthasar, deutscher Orgelspieler und Dichter, geboren am 22. April 1610 zu Jauer in Schlesien, war Schüler des berühmten Organisten Ambr. Profe und seit 1626 kaiserl. öffentlicher Notarius an der Peter-Paulskirche in Liegnitz, als welcher er am 22. Decbr. 1657 starb. Die ehrenvollen Inschriften auf dem ihm gesetzten Grabmonumente findet man in Hoffmann's »Tonkünstler Schlesiens«.

Hildebrand, Christian, deutscher Tonkünstler, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Musiker in Hamburg und hat zwei Bücher Paduanen und Gagliarden seiner Composition herausgegeben.

Hildebrand, Philipp, deutscher Orgelbauer, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Stadt am Hof bei Regensburg und errichtete u. A. 1664 das als schön gerühmte Werk in der Klosterkirche zu Gars, das nachmals der Orgelbaumeister Ant. Bair in München restaurirte.

Hildebrand, Zacharias, deutscher Orgelbaumeister, der beste Schüler Gottfr. Silbermann's, war aus Sachsen gebürtig, lebte aber ohne festen Aufenthaltsort in Norddeutschland und starb um 1760. Er baute u. A. die Orgelwerke in der katholischen Schlosskirche (um 1743) und in der Neustädter Kirche zu Dresden, sowie zu St. Wenzeslaus in Naumburg. Nach der Angabe Joh. Seb. Bach's verfertigte er auch ein meisterhaftes Lautenclavicymbel, von welchem Adlung in der »*Musica mechanica*« II. S. 139 eine nähere Beschreibung giebt. — H.'s Sohn und Schüler, Johann Gottfried H., ist der Erbauer der grossen berühmten Orgel von 60 Stimmen in der Michaeliskirche zu Hamburg (um 1760), die seinen Namen mit Ruhm gekrönt hat. Vgl. Adlung's »*Mus. mech.*« I. S. 241.

Hildebrandslied wird das älteste Denkmal deutscher Poesie genannt, welches nur in einer einzigen, leider sehr unvollständigen Handschrift des 8. Jahrhunderts erhalten geblieben ist. Das Lied selbst ist ohne Zweifel viel älter und behandelt in alliterirenden Versen den Zweikampf des aus dem Hunnenlande zurückkehrenden Hildebrand mit seinem Sohne Hathubrand, der sich dem Eindringen des ihm durch eine dreissigjährige Abwesenheit fremd gewordenen Ritters widersetzt. Diese sagenhafte Begebenheit gehört zu denen, von welchen das deutsche Volk am längsten gesungen hat. Denn eine Handschrift des 15. und gedruckte fliegende Blätter des 15., 16. und 17. Jahrhunderts haben ein Volkslied vom alten Hildebrand erhalten, das im Ganzen denselben Inhalt hat; die Form desselben zeigt jedoch auf das 13. Jahrhundert, denn es ist in der Umgestaltung der Nibelungenstrophe (dem sogenannten »Hildebrandston«) gedichtet, welche im 15. Jahrhundert ganz ausser Uebung gekommen war. Der

Umstand, dass noch nach sieben Jahrhunderten alte Mären wiederkehren, die schon längst verschollen zu sein schienen und die jedenfalls von der ritterlichen Poesie unberührt geblieben waren, ist ein schöner Beweis, wie treu das deutsche Volk an seinen Liedern und Sagen hielt.

Hildebrandt, deutscher Violinist, lebte in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts und war um 1815 als königl. Kammermusiker zu Berlin angestellt. — In derselben Zeit lebte als Geigeninstrumentmacher zu Hamburg Michael Christoph H. Derselbe war ursprünglich Formschneider in einer Hamburger Kattunfabrik gewesen. Unter seinen Instrumenten hatten besonders die Bratschen und Contrabässe grossen Ruf, und seine Reparaturen galten als vortrefflich.

Hill, ausgezeichneter englischer Orgelbauer, kurz vor 1800 zu London geboren, erlernte bei seinem Vater seine Kunst und hat während seines langen Lebens für viele Städte des Inselreichs vorzügliche Werke geliefert, welche mit mancherlei neuen und geistreich erdachten Erfindungen und Verbesserungen ausgestattet sind. Mendelssohn schätzte H. sehr hoch und hielt die von ihm gebaute grosse Orgel in der Peterskirche zu London für das schönste Instrument der Welt. H. starb im hohen Greisenalter im Jan. 1871 zu London.

Hill, Frederick, verdienstvoller englischer Pianist und Violinist, geboren um 1760 zu Louth in Lincoln, wirkte in seinem Mannesalter als Musiklehrer in London. — Sein Sohn Joseph H., geboren in London, war als Pianist, Harfenist und Orgelspieler, sowie als Musiklehrer gleichfalls rühmlich bekannt und hat für diese Instrumente auch mancherlei componirt und veröffentlicht.

Hill, John, vorzüglicher englischer Kirchencomponist, geboren 1724 zu Rugby in Warwickshire, in welcher Stadt er auch seinen bleibenden Wohnsitz behielt und seine Werke schuf, die selbst Händel schätzte und als Meisterarbeiten bezeichnete. Noch ein Jahr vor seinem Tode, der am 19. Jan. 1797 erfolgte, gab er eine grosse geistliche Cantate, »Der erste Sabbath«, nach Milton's verlorenem Paradiese heraus, und in seinem Nachlasse fand man u. A. noch zwei grosse Anthems.

Hill, Karl, ausgezeichneter deutscher Opern- und Concertsänger, geboren um 1840 zu Idstein im Nassau'schen, war der Sohn eines Arztes und erhielt schon früh Clavierunterricht, den er als Gymnasiast in Wiesbaden eifrig fortsetzte. Im 17. Jahre entwickelte sich seine klangvolle Baritonstimme, deren Ausbildung sich der herzogl. Hofopernsänger Jeshewiz in Wiesbaden und weiterhin der Musikdirektor Rühl mit dem erfreulichsten Erfolge unterzogen. Zwar war H. vom Gymnasium zum Postfach übergegangen, sang aber unbeschadet dessen in fast allen Städten des Rheinlandes, sowie in Holland bei Musikfesten, in Oratorien, Concerten und erwarb sich einen weitgehenden Sängerruf. Als 1866 die Thurn- und Taxis'sche Post an Preussen überging, beschloss H., sich ausschliesslich der Kunst zu widmen, da von der neuen Verwaltung eine ähnliche Liberalität in Bezug auf Beurlaubungen nicht zu erwarten war. H. sang zuerst am Stadttheater zu Frankfurt a. M. mit grossem Erfolge, wurde aber schon 1868 an die Hofbühne zu Schwerin berufen, deren bedeutendste künstlerische Kraft in Bass- und Baritonparthien er noch jetzt ist. Mit Gehaltserhöhung und Pensionszusicherung ist er mittlerweile auch zum grossherzogl. Kammersänger ernannt worden. Wiederholt gastirte er in Hamburg, Lübeck, Leipzig, Frankfurt a. M., Wien u. s. w. und sang bei grossen Aufführungen und Musikfesten in noch weit mehr Städten mit immer gleichem grossen Erfolge. Als seine Haupt-Bühnenrollen gelten Jacob, Hans Heiling, der Jäger (im »Nachtlager in Granada«), Hoel, Don Juan, Leporello und Graf Almaviva (im »Figaro«).

Hillebrand, guter deutscher Basssänger, war erst am kaiserl. Hofoperntheater zu Wien engagirt, gastirte 1820 am Hoftheater zu Berlin als Oberpriester (in der »Vestalin«), Sarastro, Durlinski (in »Lodoiska«), Osmin und liess sich daselbst zum Verbleiben gewinnen. Man rühmte damals seine um-

fangreiche, kräftige Bassstimme, die nur in der Mittellage zu wünschen übrig liess, und sein vortheilhaftes Aeussere. Im J. 1824 folgte er einem Rufe an die Hofbühne zu Hannover, gastirte aber 1827 wiederum sehr beifällig in Berlin. Wahrscheinlich ist er in Hannover bis zu seinem Tode verblieben.

Hilleprandt, Franz Edler von, begeisterter Musikfreund und Förderer der Tonkunst, war Hof- und Gerichtsadvocat, Präsident der Advocatenkammer, Secretär des Mozarteums, Vorstand der Filiale der deutschen Schillerstiftung u. s. w. in Salzburg. Wo es Zwecke der Kunst und Humanität zu fördern galt, da stand er obenan mit Rath und That und stets mit bestem Willen. Das Verdienst, in dem Mozarteum (s. d.) ein Pflanzstätte classischer Musik, eine Bildungsanstalt, die der Stadt zur Zierde gereicht, geschaffen zu haben, gebührt fast ausschliesslich seinen rastlosen Mühen. Hochverehrt von seinen Mitbürgern und von allen Künstlern, die jemals in Salzburg geweilt hatten, starb er am 17. Septbr. 1871 in hohem Alter an einer Herzlähmung.

Hiller, Ferdinand, einer der hervorragenden Meister und Lehrer der Tonkunst, wurde am 24. Octbr. 1811 zu Frankfurt a. M. als der Sohn eines sehr angesehenen israelitischen Kaufmanns geboren. Da sich frühzeitig bei dem Knaben musikalische Anlagen zeigten, so erhielt er von seinem siebenten Jahre an Lectionen bei dem Violinisten Hofmann, bald darauf den Pianoforteunterricht von Aloys Schmitt und endlich theoretische Unterweisung bei Vollweiler. Wenngleich ihm der Vater die wissenschaftliche Studienlaufbahn vorgeschrieben hatte, für die H. gleichfalls die glänzendste Begabung bekundete, so gab er doch endlich dem glühenden Wunsche des Knaben und dem Rathe musikalischer Autoritäten nach, dass derselbe sich gänzlich der Kunst widmen durfte. Seit seinem zehnten Jahre componirte H., und mit diesen Versuchen, sowie durch sein Clavierspiel erregte er die lebhafte Theilnahme von Mendelssohn, Moscheles, Schelble und Schnyder von Wartensee, die ihn immer enger mit der Musik verbanden. Vierzehn Jahre alt, wurde H. dem vortrefflichen J. N. Hummel in Weimar übergeben, welcher dem Schaffensdrang desselben keine Fesseln anlegte, um so mehr, als er seinen Schüler nur pianistisch auszubilden hatte. Er vermittelte sogar die Aufführung zweier Ouvertüren und der Zwischenaktsmusik zu »Maria Stuart«, welche H. damals vollendet hatte, im dortigen Hoftheater. Im Frühjahr 1827 begleitete H., der in Weimar auch die reichlich gebotene Gelegenheit zur Erreichung einer allgemeinen Bildung trefflich wahrgenommen hatte, so dass ihm selbst Goethe ein hohes Interesse schenkte, seinen Lehrer Hummel auf einer Concertreise nach Wien, wo der junge Künstler Beethoven kennen lernte, dessen Persönlichkeit einen mächtigen Eindruck bei ihm hinterliess. Dort veröffentlichte er auch bei Haslinger sein op. 1, ein in Weimar geschriebenes Clavierquartett. Nach Frankfurt a. M. in das elterliche Haus zurückgekehrt, trat H. als Pianist häufig öffentlich auf und componirte fleissig, besonders für den Schelble'schen Cäcilienverein, dessen Accompagneur am Clavier er geworden war. Im J. 1829 begab sich H. nach Paris und blieb dort, anfangs an dem Choron'schen Institute als Lehrer der Harmonie angestellt, dann privatisirend, immerfort aber eifrig studirend, einige Reisen nach Deutschland abgerechnet, sieben Jahre, innerhalb deren er überaus anregenden vertrauten Umgang mit Künstlergrössen wie Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Chopin, Liszt, Börne, Heinr. Heine und vielen anderen Aristokraten des Geistes pflegte, in deren Kreis er als ein Ebenbürtiger aufgenommen worden war. Er trat auch häufig öffentlich als Clavierspieler mit dem grössten Erfolge hervor, veranstaltete 1835 in Verbindung mit Baillot eine Reihe von Concerten für Kammermusik und führte im Conservatorium Sinfonien und andere grosse Werke seiner Composition auf, kurz, erregte ein nachhaltiges Interesse bei den Franzosen. Von den damals herausgegebenen gediegenen Arbeiten sind besonders sein Clavierconcert op. 5 und seine 24 Etüden op. 15 mit Auszeichnung zu nennen. Im J. 1836 kehrte H. nach Frankfurt zurück und dirigirte für seinen tödtlich erkrankten Freund Schelble den Cäcilienverein.

Ein Jahr später ging er nach Italien und führte in Mailand, wo er sich zuerst aufhielt, seine Oper »Romilda«, Text von Rossi, 1838 auf, welche jedoch durchfiel. Für diesen Misserfolg entschädigte ihn aber reichlich die glänzende Theilnahme, welche unmittelbar darauf sein Oratorium »Die Zerstörung Jerusalems« zuerst in Leipzig, dann auch in den verschiedensten grösseren Concertstädten Deutschlands fand. Den Winter 1839 auf 1840 verlebte H. im Interesse dieses Werks in Leipzig, kehrte jedoch 1841 wieder nach Italien zurück und trat in Rom in einen regen Verkehr mit Baini, dem Direktor der päpstlichen Kapelle, durch den er die vergrabenen Schätze der altclassischen Kirchenmusik kennen lernte. Im J. 1842 war er wieder in Deutschland und wechselte seinen Aufenthaltsort zwischen Frankfurt, Leipzig, dessen Gewandhausconcerte er den Winter von 1843 bis 1844 hindurch dirigirte, und Dresden, wo er Abonnementsconcerte veranstaltete, welche auch auswärts die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Die ebendaselbst von ihm componirte Oper »Conradin« wurde zwar am Hoftheater aufgeführt, verschwand aber alsbald wieder.

Ein ehrenvoller Ruf führte H. 1847 nach Düsseldorf, wo er bis 1849 die grossen Aufführungen leitete. In demselben Jahre wurde ihm die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Köln und die Organisation und Direktion des dortigen Conservatoriums übertragen, die er 1850 antrat und in welchen Stellungen er sich, rastlos thätig, noch gegenwärtig befindet, so dass er zugleich mit dem ihm anvertrauten Institute am 3. April 1875 sein eigenes 25jähriges Jubiläum festlich begehen durfte. Während dieser Zeit war er drei Mal auf längere Zeit in Paris, zuerst im Winter 1851 bis 1852, wo er die dortige italienische Oper dirigirte, sodann 1853 und 1855, wo er mit glänzendem Erfolge als Pianist und Instrumentalcomponist auftrat. Auch später hat er Köln häufig, aber immer nur auf kürzere Zeit, behufs Direktions- und Virtuosenausflügen nach Berlin, Dresden, Frankfurt, München, Braunschweig, Amsterdam und besonders England, das ihm stets die ehrenvollste Aufnahme bereitete, verlassen. Die grossen Rheinischen Musikfeste in den Pfingsttagen von 1853, 1855, 1858, 1859 u. s. w. standen ebenfalls unter seiner Direktion. Im Uebrigen war seine Thätigkeit in Köln selbst und ist es bis zur Stunde eine sehr angespannte, aber auch für die musikalischen Zustände des Rheinlandes eine sehr bedeutungsvolle. Diese Stadt hat es fast ausschliesslich ihm zu danken, dass sie in musikalischen Dingen mitgerechnet wird. Die dortigen grossen Gürzenichconcerte haben unter seiner Leitung, durch seine gediegenen Programme und durch sein vortrefflich eingeübtes Orchester im Concertwesen der musikalischen Welt eine beachtenswerthe Stellung erlangt und sind oft genug die Stütze und Grundsäule für hervorragende Thaten junger Talente gewesen.

Als Componist ist H. sehr fruchtbar gewesen; seine neueste grössere Cantate »Mirjam's Siegesgesang« trägt die Opuszahl 151, eine Ziffer, die 1875 bereits wieder überstiegen war und eine bedeutende Anzahl umfangreicher Werke einschliesst, als vier deutsche Opern (»Ein Traum in der Christnacht«, 1844, »Conradin, der letzte Hohenstaufe«, 1847, »Die Katakomben« und »Der Deserteur«, 1865), zwei Oratorien (»Die Zerstörung Jerusalems« und »Saul«), mehrere Cantaten (»*Ver sacrum*«, »Loreley«, »Mirjam's Siegesgesang«, »Die Nacht«, »Pfingsten«, »Aus der Edda« u. s. w.), Hymnen, Psalme und andere Kirchenmusiken, ferner drei Sinfonien, sieben Ouvertüren, Quartette, Trios, Duos, Violinconcerte und meist reizvolle Pianofortesolos, bestehend in Sonaten, Concerten, Capriccios, Rondos, Charakterstücken, Etüden, Märschen u. s. w., endlich Chöre, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge aller Art. Diese grosse Menge Compositionen ist von sehr ungleichem Werthe; neben Arbeiten voll genialer Inspiration und formaler Vollendung stehen unvermittelt andere, welche dem sorglosesten Dahinwerfen ihr Dasein verdanken. Das Gelungene von dem Missrathenen zu trennen, streng kritisch zu sichten und das fertig Gewordene sorgfältig zu feilen, war niemals H.'s Sache; er hätte sonst bei seiner Begabung, Erfindung, Phantasie und technischen Meisterschaft eine ton-

angebende Stellung in ganz Deutschland einnehmen, einem Mendelssohn, mit dem er so manchen verwandtschaftlichen idealen Zug gemein hat, gleichkommen müssen. Als Pädagoge hat H. eine ganze Reihe berühmt gewordener Schüler herangebildet, von denen Max Bruch und Fr. Gernsheim unter den Ersten stehen dürften. Auf diesem Gebiete seiner Thätigkeit veröffentlichte er ein Lehrbuch mit »Uebungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunkts« (2. Aufl., Köln, 1860). Dies leitet auf H. den musikalischen Schriftsteller, der durch seine ästhetisch-kritischen Artikel im Feuilleton der »Kölnischen Zeitung« zu den geistvollsten und berufensten Musikern gehört, die jemals die Feder geführt haben, um sich über ihre Kunst vernehmen zu lassen. Originelles, Glänzendes sticht überall hervor, und das Bekannte, Geläufigere weiss er mit einer Grazie zu sagen, welche unwiderstehlich fesselt. Während nur zu viele Kunstschriftsteller sich bemühen, den Gedanken zu schminken, versteht es H., vermöge unvergleichlicher stylistischer Meisterschaft, ihn zu vergolden. In Buchform erschienen von diesen zerstreuten Feuilletons: »Die Musik und das Publikum« (Köln, 1864) und »Aus dem Tonleben unserer Zeit« (2 Bde., Leipzig, 1867; neue Folge, Leipzig, 1871).

Hiller, Johann Adam, eigentlich Hüller geheissen, ein als Componist, Gesanglehrer und Musikschriftsteller hochverdienter deutscher Tonkünstler, wurde am 25. Decbr. 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz als der Sohn des dortigen Dorfschulmeisters geboren. Früh verwaist, sah er sich auf Verwerthung seiner schönen Discantstimme in Singechören angewiesen, trieb eifrig Clavier- und Violinspiel und übte sich auf allen Instrumenten, die ihm zugänglich waren. Auf dem Gymnasium in Görlitz, in welcher Stadt ein *Collegium musicum* errichtet wurde, und auf der Kreuzschule zu Dresden unter Homilius, der ihn im Clavierspiel und Generalbass unterrichtete und fleissig Hasse'sche Opernpartituren abschreiben liess, legte er den Grund zu seiner höheren allgemeinen wie musikalischen Bildung. Seine Armuth zwang ihn, durch allerlei Nebendienste seinen Unterhalt zu erwerben, und aus dieser Ursache auch konnte er erst 1751 die Universität Leipzig beziehen, um die Rechte zu studiren. Des Broderwerbs wegen wirkte er in den Concerten, wo es gerade nöthig war, bald als Contrabassist, bald als Flötist mit. Hasse und Graun waren seine musikalischen Ideale, die er gründlich studirte, während er J. S. Bach und auch späterhin Gluck weniger Geschmack abgewinnen konnte. Auf Gellert's Empfehlung wurde H. 1754 Hofmeister des jungen Grafen Brühl in Dresden, Sohnes des allmächtigen sächsischen Ministers, mit dem er 1758 wieder die Universität zu Leipzig besuchte. Damals setzte er Gellert's geistliche Lieder und andere Gedichte in Musik, wurde aber durch Verdüsterung und Hypochondrie, welche ein früher Kampf mit Noth und Elend, sowie eine finstere Auffassung der damaligen Weltlage bei ihm hervorgerufen hatte, von belangreicheren Arbeiten abgehalten. Wie um sich zu zerstreuen, begann er im Octbr. 1759 mit der Begründung einer musikalischen Wochenschrift unter dem Titel »Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib«, Gesangcompositionen theils heiterer, theils ernster Art, meist von H. selbst verfasst, und kleinere Instrumentalstücke enthaltend. Im praktischen Fache war damals nichts Aehnliches bekannt, und dies Unternehmen fand daher bald Nachahmung.

Im J. 1760 legte H. seine Hofmeisterstelle nieder, lehnte sogar einen Ruf als Professor nach St. Petersburg ab und lebte privatisirend in Leipzig. Das Leipziger grosse Concert, dessen Leitung er 1763 übernahm und welches ihm im Wesentlichen seine Einrichtung verdankt, führte ihn wieder mehr in die Oeffentlichkeit. Hier liess er sich die Förderung des Gesanges ganz besonders angelegen sein. Zu diesem Zwecke errichtete er 1771 eine unentgeltliche Singschule für Frauen und Knaben, in welcher viele treffliche Sängerinnen von ihm gebildet wurden; Corona Schröter und Gertrud Schmähling, nachmalige Mara, waren schon vorher seine Schülerinnen. Bald nach dem siebenjährigen Kriege hatte er eine andere Wochenschrift: »Wöchentliche Nachrichten und Anmer-

kungen, die Musik betreffend« (1766 bis 1770) begonnen, welche wiederum Compositionen, unter diesen die Aufsehen machenden Lieder von J. Th. Hermes (s. d.), aber auch eine Reihe von historischen, kritischen, theoretischen Mittheilungen u. s. w., ebenfalls aus H.'s Feder, brachte. Auch das Leipziger Theater gelangte damals unter Koch zur Blüthe, und auf dessen Veranlassung dichtete Felix Weisse deutsche Operetten nach Art der in Paris sehr beliebten französischen, die H. für eine Truppe, welche höchstens Lieder singen konnte, sehr geschickt in Musik setzte.

So erschienen die in ganz Deutschland Epoche machenden, überaus populär gewordenen Operetten: »Die verwandelten Weiber«, »Der lustige Schuster«, »Lottchen am Hofe«, »Die Liebe auf dem Lande« und besonders »Die Jagd«, welche letztere noch nach hundert Jahren auf der Bühne fortlebte. Von anderen gefielen noch: »Der Dorfbarbier«, »Der Erntekranz«, »Die Jubelhochzeit« und »Das Grab des Mufti«. Nicht minder hielt man seine zahlreichen kleinen Lieder für mustergültig, und in der That bahnten dieselben für ihre Gattung einen neuen, besseren, minder zopfigen Geschmack an. Mit dem sogenannten grossen Concert, dem er 1775 mit den Knaben und Mädchen seiner Singschule einen neuen Aufschwung verlieh, konnte er 1781 als Direktor, zum ersten Male in seinem Leben mit einem kleinen Jahrgehalt bedacht, den eben fertig gewordenen Concertsaal im Gewandhause beziehen. Ein Jahr später reiste er mit seinen Schülerinnen, den Schwestern Podleski, nach Mitau, organisirte dort dem Herzog von Kurland eine Kapelle und erhielt eine Jahrespension von 600 Thalern, sowie den Kapellmeistertitel. Auf der Rückreise nach Leipzig veranstaltete H. in verschiedenen Städten Händel-Aufführungen, so 1786 in Berlin den »Messias«, 1787 in Breslau, wo er 16 Concerte ankündigte, den »Judas Maccabäus«, dann aber auch Haydn's »*Stabat mater*« und Graun's »Tod Jesu«, in welchen Werken seine beiden Töchter als Sängerinnen mitwirkten. Als Doles 1789 das Cantorat in Leipzig niederlegte, wurde H. sein Nachfolger als Cantor und Musikdirektor der Thomasschule und liess sich in diesem Amte, trotz seiner immer stärker wieder überhand nehmenden Hypochondrie, die Pflege und Verbesserung des Kirchengesanges sehr angelegen sein, ebenso wie er sich jedes einzelnen Schülers, in dem er musikalisches Talent fand, aufs Treueste annahm.

Seitdem fanden seine Motetten und besonders das von ihm verfasste »Choralbuch« (Leipzig, 1793; Nachtrag und Anhang dazu ebendas. 1794 und 1797), mancher Ausstellungen ungeachtet, die man nicht mit Unrecht in harmonischer Beziehung an demselben machte, eine allgemeine Verbreitung. Obwohl mit Vorliebe einem Hasse, Graun und Händel ergeben, deren Werke er bevorzugte, verschloss er sich dennoch nicht dem neuen Style eines Haydn und Mozart. Das *Requiem* des Letzteren schrieb er sich eigenhändig ab und setzte auf den Titel: »*Opus summum viri summi W. A. Mozart*«. Nachdem H. 1801 mit Belassung seines vollen Gehaltes und freier Wohnung in den wohlverdienten Ruhestand versetzt worden war, ergab er sich gänzlich seinem unheimlichen alten Begleiter, dem Trübsinn, und starb endlich am 16. Juni 1804 an gänzlicher Entkräftung. Die dankbaren Schülerinnen Podleski setzten ihm 1832 das Denkmal, welches sich vor der Thomasschule in Leipzig befindet. H.'s Bedeutung als Componist von Liedern und Operetten (vierzehn an der Zahl) ist weiter oben schon gewürdigt worden. Seine Instrumentalwerke für Orchester (darunter 30 Sinfonien), Kammermusik und Clavier dagegen haben der Zeit schon längst ihren Tribut geopfert. Unter seinen Kirchenwerken, bestehend aus Hymnen, Psalmen, Chören und Arien, Duetten, Terzetten, Cantaten, Misereres, Kyries, Glorias und einer Menge Choralmelodien, zeichnet sich der 100. Psalm als eigenthümlich und werthvoll aus; als Sammelwerk verdienen seine sechs Bände Motetten noch jetzt alle Beachtung. Schulwerke von ihm sind eine Violinschule und mehrere Singmethoden, von denen die verdienstvolle »Anweisung zum Singen« lange Zeit hindurch mit Recht hochgeschätzt und

viel benutzt wurde. — Sein Sohn, Friedrich Adam H., geboren 1768 in Leipzig, lernte beim Vater Gesang und Violinspiel und erwarb sich andere gediegene Kunstkenntnisse. Seit 1783 trat er vielfach öffentlich als Sänger und Violinist in seiner Geburtsstadt auf und ging 1789 als Tenorist zur Tilly'schen Schauspielergesellschaft nach Rostock, vertauschte aber schon im folgenden Jahre diese Stelle mit der eines Musikdirektors am Theater zu Schwerin, wo er sich zugleich als Violinist sehr auszeichnete, bis er 1796 in derselben Eigenschaft zum neu gegründeten Nationaltheater in Altona übertrat. Im J. 1803 wurde er von dort als Dirigent an das Theater zu Königsberg i. Pr. berufen und erwarb sich daselbst als talentvoller Künstler und biederer Mensch die grösste Hochachtung. Er begann 1812 Vorlesungen über Musik zu halten, in denen er neue Ideen zu Tage brachte und sich als trefflich unterrichteter und denkender Tonkünstler zeigte. Kaum hatte er aber diesen Kursus beendet, als er auch schon am 23. Novbr. 1812 starb. Er hat vier Operetten (»Adelstan und Röschen«, »Das Schmuckkästchen«, »Die drei Sultane« und »Das Nixenreich«), ein Festspiel (»Friedrich von Schiller's Manen«), Arien, Gesänge und Instrumentalstücke zu verschiedenen Dramen, Hymnen, sechs Streichquartette, Variationen für Violine, eine vierhändige Claviersonate u. s. w. componirt, gemüthvolle, wenn auch nicht gerade tiefe Musik.

Hillmer, Friedrich, denkender deutscher Tonkünstler und guter Violinist, geboren um 1762 zu Berlin, trat 1798 daselbst mit einem von ihm erfundenen Instrumente, welches er »Alldrey« nannte, öffentlich als Virtuose auf. Dies Instrument, an welchem er, laut seiner Aussage, sechs Jahre lang gearbeitet, war $14^1/_2$ Zoll lang und 10 Zoll breit, hatte zehn Saiten, von denen vier besponnen waren und wurde mit Bogen und Finger gespielt. Das Griffbrett war 10 Zoll lang, $3^1/_2$ Zoll breit und konnte durch einen Mechanismus den Saiten bald näher, bald entfernter, auch nach Erforderniss höher gebracht werden. Ebenso brachte H. beim Polychord eine Verbesserung an, die ihm nach seiner Anzeige von 1818 durch eine besondere Richtung des Steges gelungen sein sollte. Auch auf diesem Instrumente, sowie auf einem anderen, von ihm Violalin genannt, liess er sich in Berlin hören. Endlich führte er 1836 ein ebenfalls von ihm erfundenes und »Tibia« genanntes transportables Clavier von fünf Octaven Umfang vor. Alle diese Instrumente gehören in die Reihe der bald wieder verschollenen Erfindungen. H. selbst war seit 1811 königl. Kammermusiker und Bratschist der Hofkapelle zu Berlin, wurde 1831 als Correpetitor derselben pensionirt und starb am 15. Mai 1847. — Für die von ihm erfundenen Instrumente, namentlich für Alldrey, hat er auch mancherlei componirt. — Sein Sohn, Joseph H., geboren 1824 zu Berlin, liess sich schon 1833 mit Beifall als Violinist hören und unternahm später auch mit seinem Vater eine grössere Kunstreise. Seinem Instrumente, sowie dem Gesange widmete er eingehende Studien, wurde 1850 als königl. Kammermusiker angestellt und wirkt daneben sehr erfolgreich als Gesanglehrer, welcher auch der Bühne schon manche bewährte künstlerische Kraft zugeführt hat, und als Dirigent des Philharmonischen Vereins in Berlin.

Hillmer, Gottlob Friedrich, trefflich gebildeter Dilettant und in seiner Jugend als Sänger, Clavierspieler und Liedercomponist sehr geschätzt, wurde am 21. Febr. 1756 zu Schmiedeberg in Schlesien geboren. Er studirte in Breslau und Halle, wurde später Inspektor und Gesellschafter des Prinzen Eugen von Würtemberg, 1791 Geheimer Consistorialrath, 1794 Mitglied der geistlichen Immediat-Examinationscommission zu Berlin und 1798 in den Ruhestand versetzt. Zu Neusalz in Schlesien, wo er seine Pension verzehrte, starb er am 4. März 1835. Seine Oden und Lieder erschienen in der Zeit von 1781 bis 1787 und fanden weite Verbreitung.

Hilton, John, guter englischer Vocalcomponist, war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Baccalaureus der Musik und Organist an der Margarethenkirche zu Westminster in London. Er starb nach 1649 und hat geist-

liche und weltliche Gesänge componirt, die Hawkins zu den besseren jener Zeit rechnet. — Ein Landsmann und Namensgenosse von ihm, Walther H., Carthäusermönch um 1430, ist der Verfasser eines Tractats »*De musica ecclesiastica*«.

Himmel, Friedrich Heinrich, trefflicher Clavierspieler und beliebter deutscher Componist, geboren am 20. Novbr. 1765 zu Treuenbrietzen in der Provinz Brandenburg von unbegüterten Eltern, studirte in Halle Theologie und hatte sich nach Potsdam begeben, um zum Antritt einer Feldpredigerstelle das Examen zu bestehen, als König Friedrich Wilhelm II. Gelegenheit fand, sich von seiner Fertigkeit im Clavierspiel und seinem musikalischen Talent überhaupt zu überzeugen, worauf er ihn durch Aussetzung eines Jahrgehaltes in den Stand setzte, sich ganz der Tonkunst zu widmen. H. ging nun zunächst nach Dresden, wo er unter Naumann Composition und Contrapunkt studirte, und nachdem er in Berlin 1792 sein Oratorium »*Isaacco figura del redentore*«, Text von Metastasio, zur Aufführung gebracht hatte, ernannte ihn der König zum Kammercomponisten und liess ihn eine Studienreise nach Italien antreten. In Venedig erntete H. als Operncomponist mit dem Pastorale »*Il primo navigatore*« 1794 reichen Beifall, nicht minder ein Jahr später in Neapel mit »*Semiramide*«. Nach seiner Rückkehr wurde er 1795 an Reichardt's Stelle königl. Kapellmeister in Berlin und schrieb nun ununterbrochen Cantaten und dergl. für die Hoffeste und Trauertage des preussischen Königshauses. Nachdem er zur Huldigung Friedrich Wilhelm's III. ein vierstimmiges *Te deum* mit Orchester componirt, und am 8. Juli 1798 aufgeführt hatte, reiste er nach Stockholm und St. Petersburg. Für den russischen Hof schrieb er 1798 die Oper »Alessandro«, welche ihm 6000 Rubel einbrachte, verweilte 1799 in Riga und kehrte über Schweden und Dänemark 1800 nach Berlin zurück. Dort brachte er 1801 seine dreiaktige Oper »*Vasco de Gama*« im Opernhause und im Nationaltheater sein Liederspiel »Frohsinn und Schwärmerei« zur Aufführung und machte dann Kunstreisen nach Paris, London und Wien. Am 16. Mai 1804 erschien in Berlin seine dreiaktige Operette »Fanchon, das Leiermädchen«, Text von Kotzebue, die in ganz Deutschland einen fabelhaften Erfolg hatte. Ihr folgten 1806 »Die Sylphen«, eine Zauberoper, und 1811 das Singspiel »Der Kobold«, zuerst in Wien, wohin H. seine letzte Reise unternommen hatte, gegeben. Er starb am 8. Juni 1814 an der Wassersucht zu Berlin. Gerade an seinem Todestage wurde »Fanchon« aufgeführt. — H. hat noch eine Menge von Liedern und Gesängen componirt, von denen nicht wenige ausserordentlich populär geworden sind, so besonders »Es kann ja nicht immer so bleiben«, »An Alexis send' ich dich« und »Vater, ich rufe dich«, ferner mehrere Clavierconcerte, Kammermusiksachen verschiedener Art, Kirchenstücke (darunter besonders das »Vater Unser» von Mahlmann und mehrere Psalme) u. s. w. Ein vollständiges Verzeichniss findet sich in Ledebur's »Tonkünstler-Lexikon Berlins« (Berlin, 1860). Einfache, liebenswürdige, sinnige Melodik, aber Mangel an Tiefe der Gedanken und an Grösse des Styls charakterisirt H.'s Compositionsweise. Beethoven urtheilt über ihn: »er besitze ein ganz artiges Talent, weiter aber nichts«, und sein Lehrer Naumann sagt: »Hätte er in früheren Jahren strenger gegen sich selbst sein, mehr studiren, mehr Fleiss anwenden mögen, er wäre gewiss einer der grössten Meister seiner Zeit geworden.« Als Clavierspieler hatte H. einen sehr angenehmen Vortrag und besonders einen reizenden Anschlag.

Himmelbauer, Wenzel, berühmter Violoncellovirtuose aus Böhmen, lebte 1764 in Prag, dann, in der Hofkapelle angestellt, in Wien, wo er auch als Gesanglehrer grossen Ruf erlangte. Sein Spiel wurde als kräftig und rein gerühmt und seine Fertigkeit im Notenlesen bewundert. Gedruckt sind von seiner Composition Duos für Flöte oder Violine und Violoncello (Lyon, 1776), andere Duos für Violoncello jedoch Manuscript geblieben.

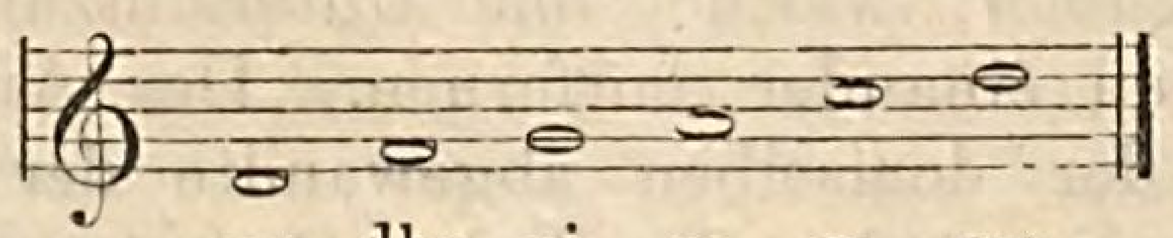
Himmelfahrt bezeichnet das geheimnissvolle Scheiden Jesu von der Erde

am vierzigsten Tage nach seiner Auferstehung, das von dem Evangelisten Lucas als ein sichtbares Verschwinden desselben in einer Wolke erzählt wird. Zum Andenken daran feiern die Christen aller Bekenntnisse jährlich am Donnerstage in der fünften Woche nach Ostern als ein hohes Fest das Himmelfahrtsfest (latein.: *Festum ascensionis domini*). In der römisch-katholischen Kirche ging früher (und jetzt noch in Frankreich) der Messe eine feierliche Prozession ausserhalb des Gotteshauses voraus, wobei Reliquien der Heiligen mitgetragen und nebst verschiedenen, den Evangelien entnommenen Responsorien oder Antiphonen auch der Preisgesang des Fortunatus »*Salve festa dies*« abgesungen wurde. Die Prozession selbst sollte den Gang der Apostel zum Oelberg darstellen, von dem aus Christus sich in die Wolken erhoben haben soll. Ehemals war diesem Tage eine eigene Sequenz: »*Rex omnipotens die hodierna*« zugetheilt. An manchen Orten hat sich eine seltsame bildliche Darstellung der H. erhalten. Vor der Vesper begiebt sich der Clerus im Festornate in die Mitte der Kirche, wo eine Bildsäule Christi auf einem kleinen Altar bereitet ist, um in die Höhe gezogen werden zu können. Nach dem feierlich durch den Diakon abgesungenen Evangelium stimmt der Celebrant drei Mal mit immer mehr erhobener Stimme den Vers an: »*Ascendo ad patrem meum*« und der Chor setzt ihn fort mit: »*Deum meum et deum vestrum, alleluja*«. Hierauf wird die Figur in die Höhe gezogen, und nach dem Verschwinden derselben über dem Gewölbe stimmt der Celebrant die Oration an. Nach dem festlich gesungenen »*Benedicamus domino*« beginnt sodann die Vesper.

Hinaufstrich oder Aufstrich (s. d.) bezeichnet bei Bogeninstrumenten, die beim Spiel wagerecht gehalten werden, als Violine, Bratsche, Viole d'amour u. s. w., die Führung des Bogens mit aufwärts und von rechts nach links sich bewegendem Arme, so dass also der mit der Spitze aufgesetzte Bogen nach dem Frosche zu über die Saiten sich bewegt (s. Herabstrich).

Hindle, Johann, ausgezeichneter deutscher Contrabassvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren am 10. Febr. 1792 in Wien von unbemittelten Eltern, lernte in einer öffentlichen Schule Singen und Violoncellospielen, was ihn befähigte, als Lehrling eines Geigenmachers durch rastlose Uebung ohne fremde Anleitung sich auf dem Contrabass einzuspielen und 1817 mit einem enormen Erfolge öffentlich sich hören zu lassen. Ein Jahr später trat er in das Orchester des Theaters an der Wien, dem er an zwanzig Jahre lang angehörte, worauf er Orchestermitglied des kaiserl. Hofburgtheaters wurde. Im J. 1821 besuchte er die österreichischen Provinzstädte und 1827 Prag, Dresden, Leipzig und Berlin, wo er das grösste Aufsehen erregte. Seine Fertigkeit, Reinheit und Feinheit des Spiels, sowie seine Sicherheit bei Anwendung der Flageolettöne sollen unvergleichlich gewesen sein. Er starb am 9. Aug. 1862 in Wien. — Sein Sohn, Andreas H., machte sich seit 1836 als Pianist und trefflicher Musiklehrer in Wien bekannt.

Hindola ist der Name einer der Töchter des Brahma und der Saraswati, deren Benennung die Inder auch einer ihrer Raga's (s. d.) beigelegt haben. Die Tonfolge der H. genannten Raga, eine der zwei, welche genau durch unsere Notenschrift darstellbar und nicht sieben Stufen in der Octave besitzt, ist folgende, deren indische Tonbenennung unter der Note hier beigefügt ist:



ma, dha, ni, sa, ga, ma.

O.

Hinestrosa, Luis Venegas de, spanischer Musikgelehrter des 16. Jahrhunderts, ist der Verfasser eines Tractats über Notation und Tabulatur für Laute, Harfe und Viola, über Choral- und figurirten Gesang, sowie über den Contrapunkt, betitelt: »*Tratado de cifra de nueva para tecla, arpa y viguela, de canto llano, de órgano y contrapunto*« (Alcala, 1557).

Hingston, John, englischer Organist des 17. Jahrhunderts, ein Schüler des Orlando Gibbons, war erst bei Karl I., dann bei Oliver Cromwell angestellt, dessen Kinder er auch unterrichtete und in dessen Hause er Concerte gab. Sein berühmtester Schüler war der nachmalige Dr. Blow.

Hinkel, Franz, trefflicher deutscher Violoncellist, geboren 1804 zu Altenburg, wurde 1835 als königl. Kammermusiker in Berlin angestellt und veranstaltete daselbst 1836 im Verein mit Constantin Decker Concerte für Kammermusik. Er starb bereits am 20. April 1838 zu Berlin.

Hinnburg, Wilhelm, deutscher Musiker, war 1535 Cantor in Jüterbock und hat eine Auswahl von zwei- und dreistimmigen Chorälen veröffentlicht.

Hinner, deutscher Harfenvirtuose, der sich um 1770 nach Paris begab und dort Aufsehen machte. Geringen Erfolg dagegen hatte daselbst seine Operette »*La fausse délicatesse*«, die er 1776 aufführen liess. Bis 1781 war er in Diensten der Königin, reiste nach London und lebte dann wieder in Paris, wo er noch 1805 sich befand. Er veröffentlichte von seiner Composition Sonaten, Variationen, Duos u. s. w. für Harfe.

Hinrichs, Johann Christian, s. Heinrich.

Hinrichs, Johann Peter, deutscher Instrumentenmacher gegen Ende des 18. Jahrhunderts, machte sich besonders dadurch vortheilhaft bekannt, dass er mit grossem Geschick die guten englischen Flügel nachahmte.

Hinrichs, Franz, deutscher Liedercomponist, geboren um 1830 zu Halle a. S., woselbst er auch die Rechte studirte. Der vertraute Umgang mit Rob. Franz, der zuerst sein Musiklehrer war, später sein Schwager wurde, regte ihn zu einer Anzahl sinniger Compositionen im Liedfache an, welche sich allerdings von der Franz'schen Compositionsweise ganz und gar beeinflusst zeigen, aber gebildete Musikfreunde interessiren dürfen.

Hinsch, Albert Anton, deutscher Orgelbauer aus Hamburg, lebte gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts hin in Groningen und besass in den Niederlanden einen bedeutenden Ruf in seinem Fache. Von seinen Arbeiten rühmte man besonders die Orgelwerke in der lutherischen Kirche zu Groningen und in der reformirten Kirche zu Midwolde, sowie die Reparatur des berühmten Instruments in der Martinskirche zu Groningen (1740). — Ein Orgelvirtuose, Ewald H., aus Danzig gebürtig und von Joh. Jac. Frohberger unterrichtet, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Hoforganist in Kopenhagen angestellt und wurde als grosser Meister auf seinem Instrument gerühmt.

Hinstrich nennt man bei denjenigen Saiteninstrumenten, deren Saiten beim Spielen senkrecht laufen, also bei Violoncello, Violdigambe und Contrabass, die dem Hinaufstrich (s. d.) der wagerecht gehaltenen Bogeninstrumente conforme Procedur mit dem Bogen. Der letztere wird beim H. mit der von rechts nach links sich bewegenden rechten Hand von der Spitze nach dem Frosche zu über die Saiten geführt, nur dass er hier eine wagerechte, beim Hinaufstriche eine mehr senkrechte Haltung hat. Näheres über beide Stricharten bietet der Artikel Herabstrich.

Hinterarm. In der Instrument-, besonders der Orgelbaukunst tritt oft die Anwendung von Druck- oder Winkelhebeln ein. An jedem solchen Hebel, wie jedes Lehrbuch der Physik klar macht, unterscheidet man zwei Arme, nämlich die Theile desselben, welche vom Unterstützungspunkt nach verschiedener Richtung sich von einander entfernen. Der Arm, auf den die Kraft wirkt, wird Vorder-, der demselben abgewandte der Hinterarm genannt. Dem entsprechend nennt man den Theil der Balgtaste (s. d.) bei der Orgel, auf den der Balgtreter (s. d.) sich stellt, den Vorderarm, und den anderen, vom Ruhe- oder Unterstützungspunkte derselben bis zum Balgkopf (s. d.) den H. der Taste, wie denn auch bei der Manualtaste die sogenannte blinde Taste der H. derselben genannt wird. Ebenso wendet der Orgelbauer diesen Fachausdruck in Bezug auf Wellen- und Registerstangentheile an. 0.

Hinterbalgfalte, schlechtweg auch Hinterfalte, nennt der Orgelbauer

die am Schwanzende eines Balges befindliche, aus zwei mit Leder verbundenen sogenannten Spähnen bestehende Falte desselben. 0.

Hinterbalgfaltenspähne oder kurzweg Hinterspähne nennt der Orgelbauer die schmalen Brettchen, welche zur Fertigung der Hinterbalgfalte nothwendig sind. Man unterscheidet bei diesen noch die Hinterober- und Hinterunterbalgfaltenspähne. 0.

Hinteroberbass nennt Adlung in seiner *Mus. mech. org.* pag. 233 eine Abtheilung der Görlitzer Orgel, und zwar die hinter der Manuallade des Oberclaviers befindliche Pedalwindlade nebst Zubehör. Sonst ist dieser Fachausdruck nicht in Anwendung gekommen. 0.

Hinteroberbalgfaltenspähne, s. Hinterbalgfaltenspähne.

Hintersatz heisst in den alten Orgeln das vom Principal oder Prästanten geschiedene Pfeifenwerk, welches nicht durch Schleifen in verschiedene Stimmen gesondert war, sondern beim Niederdruck einer Taste stets mixturartig zusammen ansprach. Der Name H. rührt daher, weil dieses Pfeifenwerk hinter den Prästant, die vorn im Prospekt aufgestellte Hauptstimme, gesetzt wurde (s. auch Principal und Orgel).

Hinterspähne, s. Hinterbalgfaltenspähne.

Hinterunterbass ist in Adlung's *Mus. mech. org.* pag. 233 der Name für eine Abtheilung der Görlitzer Orgel, nämlich der hinter der Manuallade des Unterclaviers befindlichen Pedalwindlade nebst Zubehör. Sonst ist dieser Fachausdruck nicht wieder vorgekommen. 0.

Hinterunterbalgfaltenspähne, s. Hinterbalgfaltenspähne.

Hinterwellenarm, s. Hinterarm.

Hintze, Jacob, deutscher Instrumentalmusiker und Gesangscomponist, geboren 1622 zu Bernau unfern Berlin, war um 1666 kurfürstl. brandenburg'scher Hofmusicus in Berlin und zog sich später in seine Geburtsstadt zurück, in welcher er, den Ruf eines vorzüglichen Contrapunktisten hinterlassend, 1695 starb. Er besorgte die zwölfte Ausgabe von Joh. Crüger's »*Praxis pietatis*« (Berlin, 1690) und hängte derselben 65 »geistreiche epistolische Lieder«, Melodien von ihm selbst zu Texten von Jos. Hermann an, von denen jedoch keine mehr im kirchlichen Gebrauch ist. Wohl aber sind unter den Liedern, durch welche diese Ausgabe auf 1220 Nummern gebracht wurde, sechszehn andere ebenfalls von ihm, von denen das Lied »Gieb dich zufrieden«, Text von Paul Gerhardt, und »Alle Menschen müssen sterben«, Text von Albinus, letzteres von H. componirt oder wenigstens geändert, noch jetzt gesungen werden.

Hinze, Joseph Simon, s. Häntz.

Hippasos, ein pythagoräischer Philosoph und Tonkünstler des alten Griechenlands, geboren in Metapont, nach Anderen in Kroton, soll über Musik geschrieben haben und zuerst die Proportionen der Töne aus der Langsamkeit und Geschwindigkeit der schwingenden Saite berechnet haben, während sein Lehrer Pythagoras dieselben gemäss der Länge und Schwere der Saiten feststellte.

Hippias, altgriechischer Sophist aus Elis, um 400 v. Chr., der Zeitgenosse des Socrates, machte sich namentlich durch seine übertriebene Eitelkeit und Prahlerei, die auch Platon in zwei nach ihm benannten Dialogen geisselt, im ganzen Alterthum bekannt. Er soll auch über Musik geschrieben haben.

Hippokrene (griech.), d. i. Rossquelle, hiess der vom Abhange des Berges Helikon in Böotien begeisterndes Wasser sprudelnde Quell, weil er der Sage nach in Folge eines Hufschlags des Pegasus entstand. Er war dem Apollon und den Musen heilig, und Alle, die aus ihm tranken, fühlten sich zu Gesang begeistert.

Hippolythus, Blasius, gelehrter Mönch und Tonkünstler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welcher von 1547 bis 1549 im Kloster Urspringen in Schwaben vierzig Schülerinnen Figuralmusik lehrte. Er starb im J. 1549.

Hippothoros (griech. ἱπποθόρος, d. i. Beschäler) oder Hipponomos war

bei den alten Griechen der Name einer bestimmten Melodie (griech. Nomos), welche bei der Begattung der Pferde gespielt wurde, um den Segen der Götter dem Acte zuzuwenden. 0.

Hire, Philippe de la, vorzüglicher französischer Mathematiker, geboren 1638 zu Paris, war Professor und Lehrer am königl. Collegium daselbst und hat in seinem mathematischen Hauptwerke auch den Tonberechnungen einen grösseren Abschnitt gewidmet.

Hirsch, Andreas, ein lutherischer Geistlicher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, machte sich musikalisch durch einen von ihm gelieferten Abriss aus der zweihändigen »*Musurgia universalis*« des berühmten Jesuiten Athanasius Kircher bekannt.

Hirsch, Leopold, guter deutscher Violinist und Instrumentalcomponist, war bis 1790 Mitglied der unter Jos. Haydn's Direktion stehenden fürstl. Eszterhazy'schen Kapelle zu Eisenstadt in Ungarn und wurde hierauf im Hoftheater-Orchester zu Wien angestellt. Er componirte u. A. Violinduette, eine Serenade (Cassation) für zwei Violinen, Oboe und Violoncello, Streichquartette, Variationen für Violine, Duette für Violine und Violoncello, für zwei Flöten u. s. w. H. war 1811 noch am Leben.

Hirsch, Rudolph (Johann), ein bekannterer deutscher Dichter, Liedercomponist und Schriftsteller, geboren am 1. Febr. 1816 zu Napagedl im Ländchen der Hannaken in Mähren, war der Sohn des dortigen Justizamtmanns und zum Juristen bestimmt. Er absolvirte in Folge dessen das Gymnasium zu Olmütz, dann zu Brünn, trieb nebenbei eifrig Clavierspiel und Generalbass und bezog die Universität zu Wien, wo er mit dichterischen Versuchen aller Art und mit der ästhetisch und kritisch unreifen Schrift »Gallerie lebender Tondichter« (Güns, 1836) öffentlich hervortrat. Von 1839 bis 1840 practicirte H. beim Magistrat zu Brünn und übernahm sodann in Leipzig die Redaction der Zeitschrift »Komet«, welche er bis Anfang 1843 fortführte. Er gründete hier ferner das »Album für Gesang«, eine in vier Jahrgängen erschienene Sammlung von Originalgesängen deutscher Componisten und veröffentlichte an zwanzig Hefte Lieder, Balladen und Romanzen seiner Composition, die er zum Theil auch selbst gedichtet hatte. Um das Mädchen seiner Wahl heirathen zu können, musste er 1843 wieder in den österreichischen Staatsdienst zurücktreten. In Triest machte er 1844 das Staatsexamen, wurde dort und in Istrien angestellt und 1849 zum Gubernialconcipisten ernannt, wonach er 1850 als Bezirkscommissär in das k. k. Ministerium des Innern gezogen wurde. Seit 1852 fungirte er in der Eigenschaft eines wirklichen kaiserl. Hofconcipisten und Bibliothekars der obersten Polizeibehörde in Wien und starb daselbst als kaiserl. Hofsecretär a. D. am 10. März 1872 an der Herzbeutelwassersucht. Seine Theilnahme für das musikalische Leben, auch als er mit op. 31 sein Musikschaffen abgeschlossen hatte, bekundete er als Correspondent mehrerer Musikzeitschriften, besonders der »Neuen Berliner Musikzeitung« und als langjähriger Musikreferent der kaiserl. Wiener Zeitung, in welches Amt nach seinem Tode A. W. Ambros eintrat. Auch eine andere Schrift von ihm, betitelt »Mozart's Schauspieldirektor« (Leipzig, 1859), ist noch zu erwähnen.

Hirschau, ein Fabrikdorf im Oberamte Calw des würtemberg'schen Schwarzwaldkreises, verdankt seine Entstehung dem ehemaligen Kloster gleichen Namens, dessen Ruinen einen nahen Hügel äusserst malerisch zieren. Dieses hochberühmte Kloster, lateinisch *monasterium Hirsangiense* geheissen, nach der Regel des heil. Benedict, wurde vom Grafen Erlafried von Calw um 830 erbaut, durch Hrabanus Maurus, damaligen Abt von Fulda, mit 15 Mönchen bevölkert und im Septbr. 838 eingeweiht. Wie alle Benedictinerklöster zeichnete sich auch H. sehr bald durch wissenschaftliche und Kunst-, besonders musikalische Bildung aus, und im 10. Jahrhundert hatte die dortige Schule einen weit verbreiteten Ruf erlangt. Zur Zeit der Reformation säcularisirt, wurde es im

J. 1692 durch die Franzosen eingeäschert. Vgl. Christmann, »Geschichte des Klosters H.« (Tübingen, 1783).

Hirschbach, Hermann, deutscher Componist und gefürchteter Musikkritiker, geboren zu Berlin am 29. Febr. 1812, erhielt frühzeitig Violin- und später bei H. Birnbach Compositionsunterricht. Im J. 1839 trat er zuerst als Componist öffentlich auf und zwar mit Streich-Quartetten über die Motive aus Goethe's »Faust«. Ein Jahr später folgten Quintette und Septette seiner Composition und hierauf noch viele andere Kammermusikwerke, aber auch drei Sinfonien und fünf Ouvertüren. Er liess sich später in Leipzig nieder und begründete und redigirte daselbst von 1843 bis 1845 ein »Musikalisch-kritisches Repertorium«, worin er eine verstandesscharfe, aber auch äusserst schneidende Kritik übte, die ihm ringsum zahlreiche Feinde schuf, so dass H. verbittert der Musik entsagte und sich dem kaufmännischen Berufe zuwandte. Auch der Neuen Zeitschrift für Musik, der Novellenzeitung und vielen anderen Blättern lieferte er damals geistvolle Artikel. Im Vorwort zur Partitur-Ausgabe seiner Sinfonien op. 46 und 47 (50 Werke sind überhaupt von ihm erschienen) sagt er, sich selbst und sein künstlerisches Streben charakterisirend: »Mein Leitstern vom ersten Augenblick an, wo ich ans selbstständige Schaffen ging, hiess Charakteristik. In bloss kunstvoller Entwickelung die Instrumentalmusik weiter zu bringen, war damals (1836) nicht mehr möglich. Man musste sich begnügen, die polyphone Schreibart in der Kammermusik da, wo sie in Anspruch genommen wurde, auf der Höhe zu erhalten. Aber dadurch war nichts verloren; neben dem unerschöpflichen Gedankenreichthum unserer Kunst blieb die schärfere Ausprägung und grössere Fassung des charakteristischen Inhalts übrig. Damit hing die Ausweitung und vielfach anderweitige Handhabung der freien Formen unvermeidlich zusammen. Schon vor 24 Jahren habe ich laut den Grundsatz bekannt: Der Inhalt bestimmt die Form. Immer habe ich es für frivol gehalten, den Hörer aus einer Stimmung in die andere zu schleudern, so dass er zuletzt ganz leer ausgeht, als wenn die Kunst bloss ein Spass wäre. Nein, eine Stimmung, auch die ernsteste, wenn nicht der Plan es anders verlangt, festzuhalten und zu erschöpfen, das war meine Aufgabe, eine Aufgabe, wozu es allerdings, ausser den thematischen Hülfsmitteln, einer weitausholenden Erfindung bedarf.«

Hirschfeld, ein vorzüglicher deutscher Waldhornvirtuose, geboren um 1775 in Spredau bei Cölleda in Thüringen, erlernte die Musik beim Stadtmusicus in Gera und übte sich besonders auf dem Horn, bis er es zu hervorragender Geschicklichkeit auf diesem Instrumente gebracht hatte. Eine feste Anstellung suchend, ging er 1800 nach St. Petersburg und dann nach Stockholm, wo er Mitglied der königl. Kapelle wurde. Von 1795 bis 1825 galt er in Bezug auf schönen Ton, geschmackvollen Vortrag und technische Fertigkeit für einen Virtuosen ersten Ranges. Noch 1830 erhielt er in Stockholm glänzenden Beifall.

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz, ein besonders um die Gartenbaukunst ausgezeichnet verdienter Gelehrter, geboren am 16. Febr. 1742 in dem holstein'schen Dorfe Nüchel bei Eutin, gestorben am 20. Febr. 1792 als Etatsrath und ordentlicher Professor der Philosophie und schönen Wissenschaften zu Kiel, gehört hierher, da er auch der Verfasser des Werkes »Plan der Geschichte der Poesie, Beredtsamkeit, Musik, Malerei und Bildhauerkunst unter den Griechen« ist.

Hirschfeld, Michael, ein deutscher Orgelbaumeister des 16. Jahrhunderts, baute zu Breslau ein Werk mit 33 klingenden Stimmen.

Hirschflechsen, s. Flechsen.

Hirtenlieder (franz.: *Airs champêtres* oder *Pastourelles*) sind Gesänge, welche die ländlichen Melodien der Hirten nachahmen und oft mit Glück in Opern, Oratorien und Cantaten eingeflochten werden (vgl. das Hirtenspiel in Fr. Liszt's Oratorium »Christus« als besonders charakteristisch). Ehemals in der an Hirtengedichten und Idyllen überreichen sentimentalen Epoche der Zopf-

zeit waren sie an der Tagesordnung, bis eine andere Geschichtsperiode zeitgemässere Weisen forderte.

Hirtenpfeife, s. Panpfeife und Schalmey.

His (ital.: *si diesis*, franz.: *si dièse*, engl.: *b sharp*) ist der alphabetisch-syllabische Tonname für das um einen Halbton erhöhte *h* unserer modernen abendländischen Scala. In der den Tasteninstrumenten eigenen temperirten Tonfolge entspricht *His* genau dem alphabetisch *c* genannten Klange und wird durch dieselbe Taste, wodurch dieser angegeben wird, hervorgebracht. In der diatonischen Tonleiter jedoch ist *His* die übermässige Septime von *c*, durch das Verhältniss $48:25 = (8:5) + (6:5)$ bestimmt, welches Verhältniss durch die harmonischen Rechnungsarten, Addition etc., gefunden wird. Bei allen Tonwerkzeugen, wo die Tonhöhe zu bestimmen dem Instrumentisten anheimfällt, sowie im Gesange, ist die Verschiedenheit der *His* und *c* zu nennenden Klänge bemerkbar und wird aus diesem Grunde auch die Rechtschreibung derselben bei Tonstücken für Instrumente, deren Ton in der Tonhöhe durch ihre Spieler veränderbar, wie für Gesang, durchaus empfehlenswerth. Man vergleiche z. B. die Saitenstellen beim Cello oder Contrebass, wo der Spieler *His* greift, mit der, wo derselbe *c* abgränzt. Man wird diese Stellen bedeutend von einander abweichend finden. Als Fundamentalton einer Tonart findet man *His* im abendländischen Musikkreise nicht vor, wohl aber als Leitton (s. d.) in *Cis-dur* (s. d.) und *Cis-moll* (s. d.). In letzterer Eigenschaft wird die diatonische Stimmung des *His*, verschieden von *c*, unserem Musikempfinden durchaus entsprechend gefordert, wenn es irgend möglich ist. Notirt wird der *His* genannte Klang mit der *h* zu nennenden Note, vor die das gewöhnlich Kreuz (♯) genannte Erhöhungszeichen gesetzt wird. 0.

Hisis ist der alphabetisch-syllabische Tonname für das um zwei Halbtöne erhöhte *h* unseres Tonsystems. Aufgezeichnet wird *Hisis* durch die *h* zu nennende Note, vor die ein sogenanntes Doppelkreuz (s. d.) (×) gesetzt wird. Die musikalische Orthographie fordert die Aufzeichnung von *Hisis* noch viel seltener, als die von *His*, und sei hier um so mehr in Bezug auf *Hisis* auf den Artikel *His* verwiesen, als die Erweiterung der dort angestellten Betrachtungen Jedem leicht fallen wird. Noch sei bemerkt, dass die Benennung *hishis* dieses Klanges eine durchaus falsche ist, da die Erhöhung durch einen Halbton durch Anhängung der Sylbe *is* (s. d.) an den alphabetischen Tonnamen ausgedrückt wird, und die Erhöhung um zwei Halbtöne also durch zweifache Anhängung dieser Sylbe. 0.

Histiäus, altgriechischer Lyraspieler, welcher aus Kolophon gebürtig war und der Lyra des Hermes oder Mercur die zehnte Saite hinzugefügt haben soll.

Hita, Don Antonio Rodriguez **de,** spanischer Kirchencomponist, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Kathedrale zu Palencia im Königreich Leon. Ausser vielen Kirchencompositionen schrieb er ein Lehrbuch der Harmonie und Composition, betitelt: »*Método breve y fácil de estudiar la composicion y un nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*«, und dem berühmten Sänger Carlo Broschi (Farinelli) gewidmet. Die darin gelehrte neue Art des Contrapunkts besteht darin, dass H. die natürlichen Dissonanzen ohne Vorbereitung zulässt.

Hitzelberger, ein geschickter deutscher Flötenvirtuose, war 1786 Kammermusiker der Kapelle des Bischofs von Würzburg. — Seine Gattin, Sabine H., deren Familienname nicht bekannt geblieben ist, war am 12. Novbr. 1755 zu Randersacker geboren. Im Ursulinerinnenkloster zu Würzburg erzogen, erregte sie schon in ihrem zehnten Jahre als Kirchensängerin durch ihre herrliche Sopranstimme Aufsehen. Später liess sie der Fürst Adam Friedrich zugleich mit der als Madame Marx gleichfalls berühmt gewordenen Sängerin durch Steffani, den er eigens nach Würzburg gezogen hatte, gesanglich ausbilden und sie ausserdem noch im Clavierspiel und in den Sprachen unter-

richten. Ihr Eifer und ihr Fleiss in Allem, was Kunst betraf, führte zu glänzenden Erfolgen. Der Kurfürst Maximilian von Köln, der sie in einem Hofconcerte in Würzburg hörte, war von ihren Leistungen so hingerissen, dass er sie reich beschenkte und sie gern gewonnen, wenn nicht ein bindender Contrakt sie als Hofsängerin an jene Stadt gefesselt hätte. Im J. 1776 ward sie nach Paris berufen, um sechs Monate lang in den *Concerts spirituels* und *des amateurs* zu singen. Vergebens bot ihr der König von Frankreich den Titel einer Kammersängerin mit 6000 Francs Jahresgehalt an, Propositionen, die ihr ähnlich auch vom Kurfürsten von Mainz ebenfalls umsonst gemacht wurden. Nur ein einziges Mal noch, im Winter 1783, liess sie sich bewegen, Würzburg auf einige Monate zu verlassen und in Frankfurt a. M. in Concerten zu singen. In Würzburg aber war und blieb sie hochgefeiert, wie es sich bei ihrer wundervollen, der Flöte ähnlichen und drei Octaven umfassenden Stimme, ihrer eminenten Coloraturfertigkeit und ihrem tief empfundenen Vortrage nicht anders erwarten liess. Im vorgerückteren Alter widmete sie sich der Bildung junger Gesangstalente. Im J. 1807 war sie noch am Leben. Zu ihren vorzüglichsten Schülerinnen gehören u. A. ihre vier Töchter, von denen die beiden älteren leider allzu früh dahinstarben. Die älteste, welche eine ausgezeichnete Altstimme besass, war mehr Pianistin als Sängerin, widmete sich jedoch nicht ausschliesslich der Kunst und starb kurz nach ihrer Verheirathung mit einem Hofmusicus in Würzburg. Die zweite, Kunigunde H., stand der Mutter als Sängerin sehr nahe. In ihrem Vortrage lag eine mächtige Leidenschaft und ihre Stimme, umfangreich wie selten eine, hatte einen bezaubernden Schmelz, so dass ihr stets stürmischer Beifall zu Theil wurde. Jedoch auch sie starb frühzeitig. Die dritte, Johanna H., geboren 1783 zu Würzburg, war eine vorzügliche Contr'altistin. Im J. 1800 ging sie mit ihrer jüngsten Schwester Regina (s. weiter unten) nach München, wo sie Anstellung als Kammersängerin erhielt und sich bald darnach mit ihrem Landsmann, dem Horn- und Violinvirtuosen Bamberger, Mitglied der Münchener Kapelle, verheirathete. Die vierte der Schwestern endlich, Regina H., geboren 1786 zu Würzburg, wurde zugleich mit ihrer Schwester bairische Kammersängerin und vollendete ihre Ausbildung erst in München unter Winter, Cannabich und Vogel. Als Napoleon sie im Don Juan daselbst gehört hatte, suchte er sie für Paris zu gewinnen; sie blieb jedoch in München und verheirathete sich daselbst 1808 mit einem königl. Hofmusiker.

Hitzenauer, Christoph, Cantor zu Lauingen im 16. Jahrhundert, componirte geistliche und weltliche Lieder und veröffentlichte eine kleine Schrift über Composition von Gesängen.

Hitzler, Daniel, erfahrener und gebildeter deutscher Musikgelehrter, geboren 1576 zu Haidenheim im Würtemberg'schen, war nach Vollendung theologischer Studien Prediger an verschiedenen Orten, dann Pastor und Schulinspektor zu Linz, später Superintendent zu Kirchheim, hierauf General-Superintendent und endlich Propst und Kirchenrath zu Stuttgart, wo er am 4. Septbr. 1635 starb. Der Kirchengesang verdankt im wesentliche Verbesserungen. In seiner »*Musica nova*« schlägt er die von ihm ersonnene Bebisation statt der Solmisation vor. Ausserdem veröffentlichte er noch »Musikalisch figurirte Melodien der Kirchengesänge, Psalmen und geistlichen Lieder« (Stuttgart, 1634) und noch einige dahin gehörige Werke, die als Sammlungen der besten Kirchenmelodien Musterwerke für die Tonsetzer seiner Zeit waren.

Hiüen ist der Name eines uralten chinesischen Blasinstruments aus gebrannter Erde. Wie früher die Christen zur Ehre Gottes dem Kircheninstrumente, der Orgel, glaubten Nachahmungen alles Hörbaren einverleiben zu müssen, so schufen die alten Chinesen aus allen von ihnen als Grundstoffe der Natur erachteten Materien Tonwerkzeuge, die bei der Verehrung des höchsten Wesens und der Voreltern Anwendung fanden. Die Erde, eins der Hauptweltelemente nach ihrer Ansicht, bot den Grundstoff zum H., und sie nannten

deshalb dessen Klang: den Ton der gebrannten Erde. Dies Tonwerkzeug wurde aus Erde so geformt, dass es aussen die Gestalt der Hälfte eines Gänse- und innen die eines Hühnereies hatte. Diese Gestalt hatte symbolische Begründung. In der Eispitze war das Anblaseloch. Auf der einen Seite hatte das H. drei ein Dreieck bildende Tonlöcher und auf der dieser entgegengesetzten Seite noch zwei. Diese Tonlöcher erlaubten die fünfstufige chinesische Tonleiter und durch Ueberblasung deren Octave darzustellen. Der Grundton des H., wie aller chinesischer Tonwerkzeuge war der Hoang-tschung (s. d.), etwa unser *f*. Das H., dessen vollendetste Darstellung nach chinesischen Nachrichten schon hundert Jahre vor der Regierung Hoang-ti's (s. d.), 2637 v. Chr., gesetzlich festgestellt gewesen sein soll, bot in der Behandlung bedeutende Schwierigkeiten, ward aber vielleicht gerade mit aus diesem Grunde sehr hochgeehrt. Später, unter der Regierung des älteren Tschu oder Tschéu, 1122 v. Chr., wurde es, so berichten die Chinesen, vervollkommnet. Dies soll wohl heissen, es wurde mit der siebenstufigen Scala versehen. Man kannte von da ab zwei Arten H., grosse und kleine, mit sechs Tonlöchern. Die hier angegebenen Jahreszahlen sind dem Werke Amiot's »*Memoire sur la musique des Chinois*« (1779) entnommen. Dies Werk bietet auch Ausführlicheres über das H., wie eine Abbildung desselben. Noch heute hat das H. seinen Platz in dieser Form im chinesischen Orchester bei hohen religiösen Festen. Man wird kaum irren, wenn man in dem Vorhandensein eines ähnlichen Tonwerkzeuges an einer anderen asiatischen Culturstätte, Babylon, auch einen Beweis dafür findet, dass in jener grauen Vorzeit die Kenntniss hochgeachteter Culturerzeugnisse schon den Weg über die Grenzen der Heimath fand. Siehe Abbildung und Beschreibung einer aus gebrannter Erde gefertigten Flöte in dem Artikel Babylonische Musik dieses Werkes. B.

Hiüen-ku ist der Name einer chinesischen Pauke, die während der Regierungszeit des Tschéu, 1122 v. Chr., in den Ceremonien zu gebrauchen staatlich geboten war. Dieselbe hatte einen hölzernen Trommelsarg, der dem des Tsu-ku (s. d.) ähnlich war, und zwei einander entgegengesetzt befindliche Felle, welche im Hoang-tschung (s. d.), unserm *f*, gestimmt waren. Form und Grösse des Sarges war wie die eines mittelgrossen Fasses. Ein vierkantiger Balken, der in ein kreuzförmiges Fussgestell eingefügt war, ging durch den Sarg. Neben dem H. hingen an dessen Seiten unmittelbar zwei kleine Pauken gegen Osten und Westen, d. h. zur Rechten und Linken des Schlägers. Die eine derselben hiess Scho-yng (s. d.) und die andere Eulh-ku (s. d.). Amiot giebt in seinem Werke: »*Memoire sur la musique des Chinois*« eine Abbildung dieses Tonwerkzeugs. O.

H-moll (ital.: *Si minore*, franz.: *Si mineur*, engl.: *B minor*) heisst diejenige von den 24 Tonarten des modernen abendländischen Tonsystems, welche den *h* genannten Klang zum Grundton hat, worauf nach der Norm der *Moll*gattung: ein Ganzton, ein Halbton, zwei Ganztöne, ein Halbton und zwei Ganztöne, die Einzelnklänge dieser *Moll*art gebaut sich folgendermaassen ergeben: *h, cis, d, e, fis, g, a* und *h*. Man müsste eigentlich diese Tonfolge eine Uebertragung der Octavgattung (s. d.) von *a* auf *h* nennen, da sie nur den Kern der Töne in *H-moll* bietet. Die moderne Melodiegestaltung nämlich fordert unmittelbar vor dem Schluss einer Melodie die Darstellung der abendländischen Diatonik, d. h. die Gabe des Halb- und Ganztones, und zwar des Ersteren unter- und des Letzteren oberhalb des Schlusstons. Wenn dieser Forderung nicht direkt in der Melodie genügt wird, so findet sie in der Harmonie ihre Befriedigung. Da nun, diesen letzteren Halbton, der Leitton (s. d.) genannt, mitgerechnet, in der *Moll*leiter drei Halbtöne auftreten, so wird dadurch das vor dem letzten Halbton befindliche Intervall um einen Halbton grösser, also ein und einen halben Ganzton gross; eine unserem Tonsystem durchaus uneigene Scalafortschreitung. Um diese uneigene Fortschreitung zu verhindern, findet man die Klänge in der Oberquart jeder *Moll*tonleiter oft geändert, und

zwar stets je nach dem Empfinden des Tonsetzers in verschiedener Weise; selbst durch Aufstellung von mehr als sieben Stufen in der Leiter (s. *A-moll*). Alle diese Veränderungen der *H-moll*tonleiter, welche eine Aenderung der oben angegebenen Töne erfordern, nennt man zufällige Veränderungen, und finden dieselben in den verschiedenen Artikeln: Modulation, Molltonart, Semitonium modi etc. ihre rationelle Erklärung. Beachten wir die Auslassungen der Aesthetiker in früherer Zeit über den Charakter von *H-moll*, so sehen wir bei einem der hervorragendsten derselben, J. J. Wagner, in dessen »Ideen über Musik«, Leipz. allgem. musikal. Zeitung des J. 1823 No. 43, diese Tonart gar nicht erwähnt, was sich andere, wie Schilling in seinem musikalischen Lexikon, durchaus nicht zu erklären vermögen. In Schubart's »Ideen zu einer Aesthetik« II. Thl. jedoch findet sich über *H-moll* Ausführlicheres. Da *H-moll* Kreuztöne hat, sagt Schubart, so gehört es zu der Gattung von Tonarten, welche dazu dient, wilde und starke Leidenschaften auszudrücken. Sie, *H-moll*, als Species, berichtet er weiter, ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen. Die Applikatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; darum findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbigem gesetzt sind. Deshalb, sagt ein anderer Aesthetiker jener Tage, kennen wir auch nichts Ergreifenderes, als einen frommen Trauergesang in *H-moll*, das in eine unbeschreibliche Entzückung versetzt die himmelwärts gerichtete Seele, wenn es am rechten Orte durch die Dominante *fis* im Trugschlusse modulirt nach dem sanft beruhigenden *G-dur*. Besonders nur zu langsamen, feierlichen, sanften, auch ernsthaften Tonstücken möchten wir daher auch diese Tonart angewendet wissen. Dies ist ungefähr der kürzeste Inhalt aller ästhetischen Ergebungen über *H-moll*, welcher Inhalt in sofern noch heute bei vielen Musikern von Bedeutung, als derselbe durch keine wissenschaftliche Erklärung der Gefühlseindrücke *H-moll*'s bis heute zu ersetzen versucht, geschweige denn erreicht worden ist, und manche Tonsetzer gerne eine Bestimmung kennten, die bei der Wahl der Tonart, in welche sie ihre Schöpfungen zu notiren hätten, allgemeine Anerkennung hätte. Würden wir unsern derartigen wissenschaftlichen Versuchen, welche sich auf die Art, wie die Menschenstimme die festen Töne (s. d.) der Tonart giebt und in welcher Klangregion sich diese befinden, basiren und den bei den andern Specialartikeln über Molltonarten ausführlicher angestellten Erwägungen hier Folge geben, so wären die Hauptpunkte, welche die Gefühlseindrücke von *H-moll* bestimmen: die Quintlage an der Grenze der höhern Bruchlage der Stimme und die Unsicherheit der Terz, wie der Klänge der Oberquarte dieser Tonart. Alle Schlussfolgerungen aus diesen Hauptpunkten zu ziehen, darf um so mehr dem Leser selbst überlassen werden, als vorerwähnte Muster den Gang derselben vollkommen klar legen. C. B.

Hnilička, Aloys, tüchtiger Organist und Kirchencomponist, geboren am 21. März 1826 zu Wildenschwert in Böhmen, erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Augustinerkloster zu Alt-Brünn, wohin er, zehn Jahre alt, als Discantist kam. Weiterhin bildete er sich im Orgelspiel und in der Composition auf der Prager Organistenschule aus und wurde 1849 als Organist an der Hauptkirche in seiner Vaterstadt angestellt. Er componirte ein Oratorium »Das verlorene Paradies«, zehn Messen, drei Requien, viele Psalmen, Litaneien u. s. w., Werke, die sich durch Schwung und Innigkeit auszeichnen sollen.

Ho (chines.) ist, nach Amiot's Erklärung in dem Kapitel »Bildung des chinesischen Tonsystems« des Werkes »*Memoire sur la musique des Chinois*«, der neue Tonname für das Hoang-tschung (s. d.) genannte Lü (s. d.), dessen Notation durch folgendes Schriftzeichen stattfindet: 合, wie die dort gegebene Tabelle zeigt. Bei jeder Modulation erhält der neue Grundton den Namen

Ho. Letzte Regel auf die von Fétis in seiner »*Hist. de la musique*« Tome I. p. 59 vorgeführten neuen chinesischen Tonnamen angewandt, die in Bezug auf das dort folgende Beispiel chinesischen Sanges gegeben sind, führt zu deren richtigem Verständniss. 0.

Hoai-Nan-Tsee, chinesischer Musikgelehrter, lebte ungefähr 105 v. Chr. und ist der Verfasser einer Musiktheorie, von der jedoch nur Fragmente erhalten geblieben sind, aus denen Amiot Einiges mittheilt, so z. B. die Aufstellung der Progression 1 (*f*), 3 (*c*), 9 (*g*), 27 (*d*), 81 (*a*) als Grundtöne der fünfstufigen Tonleiter, welche letztere von *f* aus die Tonfolge *f*, *g*, *a*, *c*, *d* giebt. Innerhalb dieser Tonleiter bewegen sich überhaupt die altchinesischen Volksmelodien.

Hoang (chines.) ist der Name des Weibchens jenes Wundervogels der chinesischen Sage, Fung-hoang, welcher Ling-lun (s. d.) sechs Töne (die Ganztöne) des Tonreichs angab, denen sie die andern sechs (die Halbtöne) zufügte. 2.

Hoang-ho (chines.), d. i. gelber Fluss, ist der Name eines grossen etwa 600 Meilen langen Stromes in China. Die Sage berichtet, dass an seinen Quellen die Urheimath der Chinesen, wie deren Musik gewesen (s. Ling-lun). Hier weisst die Sage im Westen, was die Semiten nach Nordost und die Arier nach Osten verlegten. 2.

Hoang-ti (chines.), d. i. erhabener Gebieter, ist der Name des chinesischen Herrschers, welcher die Reihe der mythologischen Kaiser schliesst; die Regierung desselben soll nach dem Schuking 2637 v. Chr. geendet haben. Vgl. Gützlaff's »Geschichte des chinesischen Reiches« S. 21 bis 23. Derselbe wird nicht allein als mächtiger Held und weiser Vater seines Volkes geschildert, der sehr viele Erfindungen, wie die Zahlen, Maasse und Gewichte, Bearbeitung der Metalle etc. demselben überantwortete, sondern auch als Schöpfer der Musik in höchster Vollendung, sowie der in derselben gebräuchlichen Instrumente angesehen. Mit der Ausführung seiner Gedanken in Bezug auf Musik beauftragte er den weisen Ling-lun (s. d.). 2.

Hoang-tschung (chines.), d. i. gelbe Glocke, ist der Name des Fundamentallü's im chinesischen Musikkreise. Er ist der Vater und Erzeuger aller Klänge, repräsentirt den Kaiser und muss deshalb in höchster Würde erzeugt werden, wenn er überhaupt zu Gehör kommt. In der chinesischen Musik, wo jeder Klang symbolische Erklärung findet, ist der H. dem Monat der winterlichen Sonnenwende, unserm December, dem in chinesischer Zeitrechnung eilften, gewidmet. Die genaueste Feststellung des H., der ungefähr unserm *F* entspricht, ist seit allerfrühester Zeit höchste Aufgabe der Musikgelehrten China's gewesen und sind, denselben überall in gleicher Tonhöhe zu besitzen, die mannigfachsten Erfindungen von Tonwerkzeugen gemacht worden. Auch ergaben die verschiedenartigsten Betrachtungen über den H. den Chinesen die Urkeime zu vielen praktischen Dingen. So z. B. führte die Ausmessung der Bambusröhre, welche den H. erzeugten, mittelst Schukörnern zu den landesüblichen Längen-, Flächen- und Körpermaassen. Dieser Klang wurde nach der Sage zuerst dem Ling-lun (s. d.) von dem Wundervogel Fung-hoang überantwortet, und fand jener Gelehrte, dass derselbe dem Rauschen der Quelle des Hoang-ho (s. d.) und dem Sprechton seiner Stimme gleich war. Ling-lun überbrachte dem Kaiser Hoang-ti (s. d.) die Röhre, welche diesen Klang gab, ihn als Fundamentalton der chinesischen Kunst empfehlend, und seit jener Zeit hat man denn auch gesucht, diesen unwandelbar im ganzen Reiche zu erhalten und jedem Tonwerkzeug als Hauptklang einverleibt (s. Lü). 2.

Hobbs, englischer Componist zu Ausgang des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte 1795 mehrere dreistimmige Glee's seiner Composition.

Hobein, Johann Friedrich, deutscher Tonkünstler, war Organist an der Frauenkirche zu Wolfenbüttel und starb als solcher im J. 1782. Er hat von seiner Composition Clavier-Sonaten und Lieder veröffentlicht.

Hoboe (franz.: *Hautbois),* s. Oboe. — Hoboist, s. Hautboist und Oboist.

Hobrecht, Jacob, auch Obrecht geschrieben, ein Meister aus der zweiten niederländischen Schule, geboren um 1430, war um 1475 Kapellmeister zu Utrecht, in welcher Zeit er auch den nachmals berühmten Erasmus als Chorschüler im Singen unterrichtete. Von 1491 an befand sich H. in Antwerpen und starb im J. 1507. Durch seine Compositionen, denen fast durchgehends ein Zug strenger Erhabenheit eigen ist, erwarb er sich die höchste Achtung seiner Zeitgenossen und der Nachwelt. Ambros sagt von ihm: »Unter den Meistern vor Josquin ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonsatz bei ihm schon beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger, als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten und Satzkünste gemein hat.« Von seinen Arbeiten hat Petrucci unter dem Titel »*Misse Obrecht*« (Venedig, 1503) fünf Messen gedruckt, von denen sich ein Exemplar in der Bibliothek zu München befindet. Eine andere Messe »*Si dedero*« erschien 1508 in Venedig und wird von Burney als vortreffliches contrapunktisches Werk bezeichnet; noch andere stehen in Sammlungen damaliger Zeit. Eine Anzahl bedeutender Motetten von ihm hat Petrucci in seine grosse Motettensammlung aufgenommen; einzelne findet man auch bei Glarean, Rhau, in Walther's Cantionale, in Forkel's Geschichte II. S. 521 u. s. w. Ausserdem kennt man noch Lieder (kleine Motetten) von ihm und eine »*Passio domini nostri Jesu Christi secundum Matth.*« 4 *vocibus.*

Hocetus oder Ochetus, Occheto, *Hocquetum*, französisch-lateinisches Wort, wahrscheinlich von *hoquet*, d. i. Schluchzen, abgeleitet, ist der im späteren Mittelalter gebräuchliche Fachausdruck für eine bei den alten Sängern sehr verbreitet gewesene Unsitte, welche darin bestand, in der Ueberschwänglichkeit der Empfindung die Noten nicht gemäss ihrem Werthe richtig auszuhalten, sondern willkürlich kleine Pausen (ital.: *sospiri)* einzuschieben, welche mit einem seufzenden oder schluchzenden Athemzuge hervorgestossen wurden. Diese fehlerhafte Manier behandelt schon Franco von Cöln sehr ausführlich in einem eigenen Capitel seiner »*Musica et cantus mensurabilis*« (Gerbert, *script. eccl.* III. 14 ff.) und sagt: »*Ochetus truncatio est cantus*, *rectis omissisque vocibus truncate prolatus*« etc. Auch Pseudo-Beta (um 1260) spricht davon und Papst Johann XXII. macht in seiner berühmten Bulle »*Docta sanctorum*« um 1320 den Anhängern »der neueren Schule« den Vorwurf, sie hätten den *Cantus firmus* durch *Hoceti* entstellt. Bald darnach scheint der Spuk ein Ende gehabt zu haben, denn in Tinctori's »*Diff. term. mus.*«, dem ältesten musikalischen Wörterbuch (um 1477), kommt der Ausdruck bereits gar nicht mehr vor (s. auch *Contrappunto alla mente).*

Hoch, Höhe (ital.: *alto*, franz.: *aigu)* ist an und für sich ein relativer Begriff, ebenso wie der Gegensatz, die Tiefe, und bezeichnet im Allgemeinen diejenigen Tonempfindungen, welche durch höhere Grade von Schwingungsgeschwindigkeit klangerzeugender Körper im Gehör erweckt werden. Ein Ton ist nur hoch, insofern er mit einem anderen, dessen Klangkörper in gleicher Zeiteinheit eine geringere Anzahl Schwingungen zurücklegt, absichtlich oder unwillkürlich verglichen wird. Der höchste, musikalisch verwendbare Ton ist das fünfgestrichene *c* mit 4224 Schwingungen in der Secunde, dessen Tonhöhe mit dem menschlichen Gehöre noch deutlich sich bestimmen lässt, während die darüber hinaus bis zu dem Punkte, von wo ab überhaupt alle Schallempfindungen aufhören, befindlichen Klänge nicht mehr deutlich als Intervalle unterscheidbar, musikalisch also auch nicht zu verwenden sind. Im Besonderen bestimmt man die Höhe der Töne nach dem Tonumfang des Klangorgans, welches man gerade ins Auge fasst. So ist z. B. d^1 für die Flöte, Oboe oder Sopranstimme ein sehr tiefer Ton, während er auf dem Violoncello in die höhere, in der menschlichen Bassstimme in die höchste Lage fällt. Ebenso

ist der tiefste Violinton, das kleine *g*, für den Contrabass höchste Höhe u. s. w. (s. auch Klang).

Hochamt, s. Messe.

Hochbrucker, auch Hochprugger geschrieben, geschickter deutscher Harfenist und Fabrikant von Bogeninstrumenten zu Donauwörth, lebte um 1700 und hielt sich auch einige Zeit in Augsburg auf. Er ist der Erfinder der Pedalharfe, die er um 1720 selbst allgemeiner bekannt machte (s. Harfe). Sonst weiss man von ihm nur noch, dass er 1732, als Walther sein musikalisches Lexikon schrieb, noch am Leben war. — Sein Sohn, Simon H., geboren 1699 zu Donauwörth, war ebenfalls Virtuose auf der Harfe, namentlich auf der Pedalharfe seines Vaters, mit der er auf Kunstreisen ging. Zu Ende des J. 1729 spielte er auch vor dem kaiserl. Hofe zu Wien, der sein Talent sehr bewunderte. Mehr über ihn ist nicht bekannt geworden.

Hochbrucker, Pater Cölestin, ausgezeichneter deutscher Orgel- und Harfenspieler, nicht minder verdienstvoller Componist, wurde am 10. Jan. 1727 zu Tagmersheim in Baiern geboren und war ein Bruderssohn des gleichnamigen Erfinders der Pedalharfe. Sein Vater, ein Schullehrer, unterrichtete ihn in den classischen Sprachen, im Gesang, Orgel- und Harfenspiel. H. studirte darauf zu Neuburg und dann zu Freising, wo ihn Camerloher in der musikalischen Composition unterwies. Im J. 1747 trat er in das Benedictinerkloster Weihenstephan und empfing 1752 die Priesterweihen. Unter seinen vielen gediegenen Kirchencompositionen aller Art ragt ein Oratorium mit schönen Chören, betitelt: «Die Juden in der Gefangenschaft zu Manassa«, hervor. H. starb im J. 1803. — Sein jüngerer Bruder, Christian H., geboren am 17. Mai 1733 zu Tagmersheim, brachte es besonders auf der Pedalharfe zu einer ausserordentlichen Geschicklichkeit. Im J. 1770 liess er sich in Paris als Lehrer seines Instruments, das bereits wesentlich vervollkommnet worden war, nieder und fand viele Schüler, Bewunderer und Nachahmer. Bei der Königin erhielt er nach Hinner's Abgang die Stelle eines Lehrers und Kammervirtuosen. Die französische Revolution trieb H. 1792 nach London, wo er Compositionen von sich herausgab. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Man kennt von ihm drei Hefte Divertissements und andere Stücke für Harfe, 15 Sonaten und drei Duette desgleichen, eine Sammlung von Arietten mit Harfenbegleitung u. s. w.

Hochreiter, Johann Balthasar, deutscher Kirchencomponist aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts, war um 1706 Organist zu Bambach in Oberösterreich und hat u. A. vierstimmige Vespern geschrieben.

Hochstetter, A. L., deutscher Bühnensänger, war von 1829 bis 1840 an der königl. Oper zu Berlin engagirt. — Seine Gattin, Emilie H., geborene Benelli, war eine Tochter und Schülerin Antonio Benelli's (s. d.) und kam mit diesem 1823 nach Berlin. Sie wurde 1825 als Gesanglehrerin des weiblichen Chorpersonals der königl. Oper daselbst angestellt und starb am 4. Decbr. 1851 zu Berlin im 46. Lebensjahre.

Hocker, Johann Ludwig, deutscher Theologe, geboren 1746 zu Leutersheim, war Pfarrer zu Hailsbron im Anspach'schen und starb daselbst am 16. April 1796. Er schrieb u. A. über die Benutzung mathematischer Wissenschaften für Musik.

Hocmelle, Pierre Edmond, blinder französischer Tonkünstler und Componist, geboren am 18. Septbr. 1824 zu Paris, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem dortigen Conservatorium. Seit 1849 lebt er als Organist zu Roule.

Hoderman, G. C., Componist und Clavierlehrer zu Amsterdam um 1792, ist der Verfasser einer Clavierschule und componirte Sinfonien, Quintette, Clavierconcerte, Sonaten u. s. w.

Hodges, Edward, englischer Tonkünstler, geboren 1796 in Bristol, war daselbst 19 Jahre lang Organist, erhielt 1825 von der Universität zu Cambridge

den Grad eines Doctors der Musik und folgte endlich einem Rufe nach Amerika. Seit 1839 war er Organist an der Trinity-Kirche in New-York und hat sich um die Veredelung des künstlerischen Geschmackes in der Hauptstadt der Vereinigten Staaten wohlverdient gemacht. Er schrieb mehrere Kirchencompositionen, kehrte endlich nach England zurück und starb in seiner Heimath im J. 1867.

Höckh, Karl, vortrefflicher deutscher Violinvirtuose, geboren am 22. Jan. 1707 zu Ebersdorf bei Wien, machte vom 15. Jahre an beim Stadtmusicus in Pruck die musikalische Lehre durch und war dann vier Jahre hindurch in Ungarn und Siebenbürgen Hautboist im österreichischen Militärdienste. Nach Ablauf dieser Zeit begab er sich nach Wien, wo er Franz Benda kennen lernte, der ihn mit auf seine Reise nach Polen nahm. Beide Künstler wurden in Warschau vom Starosten Sukascheffsky in Dienste genommen und zwar H. für das Waldhorn, das er ebenso vorzüglich blies als er Violine spielte. Als Benda 1732 Warschau verlassen musste, vergass er seines Freundes nicht und verschaffte demselben die Stelle eines Concertmeisters des Fürsten von Anhalt-Zerbst. Als solcher starb H. im J. 1772 zu Zerbst. Wie im Violinspiel, so ist auch in seiner Compositionsmanier der Einfluss Benda's auf ihn unverkennbar. Im Druck erschienen von ihm sieben Parthien für zwei Violinen und Bass (Berlin, 1761); handschriftlich kennt man von ihm sechs Sinfonien, 12 Solos für Violine und 18 Violinconcerte.

Höfel, Johann, deutscher Theologe und Jurist, geboren am 24. Juni 1600 zu Uffenheim in Franken, ist der Verfasser einer »*Musica christiana* (1634), sowie der »*Novellae sacrarum cantionum*« etc. (1671).

Höfer, deutscher Basssänger, gastirte, noch jung und von Pesth kommend, 1836 am Königsstädtischen Theater in Berlin als Graf Waldburg und Orovist in Bellini's »Unbekannte« und »Norma«, worauf er daselbst engagirt wurde. Im J. 1838 ging er zum Stadttheater nach Breslau und 1841 zum grossherzogl. Theater nach Weimar, wo er bis 1855 als Sänger, seitdem aber und noch gegenwärtig (1875) überwiegend als Schauspieler thätig ist.

Höffelmayer, Thadäus, vorzüglicher deutscher Violinvirtuose, geboren um 1750 zu Rastatt, war seit 1775 in der churfürstl. Hofkapelle zu Mainz angestellt und heirathete daselbst die seit etwa 1784 als Maria H. berühmte Hofsängerin. — Sein Bruder, Joseph Anton H., ebenfalls aus Rastatt gebürtig, war ein ausgezeichneter Virtuose auf dem Violoncello und der Pauke, der sich auf weiten Reisen einen grossen Ruf erwarb.

Höfler, Johann August, vorzüglicher deutscher Sänger und Schauspieler, geboren 1785 zu Kloster Au im bairischen Innkreise, glänzte besonders als Opernsänger zu Leipzig. Noch 1830, als seine Stimmmittel schon bedeutend abnahmen, sang und spielte er in Dessau den Masaniello in Auber's »Stumme« in fünf auf einander folgenden Vorstellungen, vom 21. bis 29. April, unter ausserordentlichem Beifall. Er starb im J. 1835.

Höffler, Konrad, deutscher Virtuose auf der Viola da Gamba, geboren um 1650 zu Nürnberg, war Kammermusicus des Herzogs von Sachsen-Weissenfels und machte sich auch als Componist durch herausgegebene 12 Parthien für Gambe bekannt.

Höllerer, Franz Xaver, vortrefflicher Violinist und geschickter Componist, geboren um 1801 zu Stuttgart, war erster Violinist der dortigen königl. Kapelle und schrieb Ballets für die Stuttgarter Hofbühne, ausserdem auch Lieder mit Pianofortebegleitung.

Hölling, Johann Konrad Stephan, deutscher Theologe, war Prediger zu Hildesheim und veröffentlichte daselbst eine »*Oratio musica-ecclesiastica*« (Hildesheim, 1732).

Höllmayer, Franz, gerühmter deutscher Fagottvirtuose, geboren am 22. März 1777 zu Wien, war Hofmusiker der dortigen kaiserl. Kapelle. Ausserhalb Wiens scheint er nicht aufgetreten zu sein. — Um dieselbe Zeit wurde

in Wien ein Namensverwandter, Anton H., als Componist genannt, von welchem 1798 daselbst ländlerische Tänze und Trios erschienen.

Höltzlin, Joseph, deutscher Componist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Augsburg gebürtig, veröffentlichte »Lustige Lieder sammt annehmlichen Hochzeitsgesängen«.

Hölzel, Gustav, guter deutscher Baritonsänger und beliebter Liedercomponist, geboren am 13. Septbr. 1813 in Pesth, ward bei der Hofoper in Wien engagirt, trat aber 1836 nach beifälligem Gastspiele zum Königsstädtischen Theater in Berlin über. Ein Jahr später kehrte er jedoch bereits wieder an die Wiener Hofoper zurück, der er als sehr geschätztes und zuverlässiges Mitglied bis 1861 angehörte, wo er zum allgemeinen Bedauern einer tendenziös veränderten Textstelle im Liede des Bruders Tuck in Marschner's »Templer und Jüdin« wegen seine sofortige Entlassung erhielt. In Concerten sang er nun in Paris, London u. s. w., 1870 auch in Amerika, trat aber 1874 noch einmal, jedoch nur ganz kurze Zeit, in der Komischen Oper zu Wien auf. Seitdem privatisirt er in Wien. Als Componist hat er einige Clavierstücke, geistliche Gesänge, besonders aber eine sehr beträchtliche Anzahl gemüthvoller Lieder geschrieben und veröffentlicht, welche den ungetheilten Beifall der Dilettanten und eine weite Verbreitung gefunden haben.

Hölzernes Gelächter (latein.: *ligneum psalterium*, franz.: *claquebois)*, s. Strohfiedel.

Höne, Samuel, guter Fagottist, geboren am 31. Jan. 1809 zu Birnbaum in der Provinz Posen, wurde 1826 Hautboist im Kaiser Alexander-Regiment zu Berlin, 1829 Accessist der königl. Kapelle ebendaselbst und 1832 königl. Kammermusiker, als welcher er über 25 Jahre lang noch thätig war.

Hönicke, Johann Friedrich, tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren 1755, war lange Zeit hindurch Musikdirektor und Correpetitor am Stadttheater zu Hamburg und starb daselbst am 29. Aug. 1809. Als Componist ist er mit einer Operette, einer Sinfonie, Arien und Liedern hervorgetreten.

Höpner, Christian Gottlob, trefflicher deutscher Orgelspieler, Pianist und Musiklehrer, geboren am 7. Novbr. 1799 zu Frankenberg bei Chemnitz, durfte, da sein Vater, ein Weber, durchaus nichts von Musikübung wissen wollte, nur heimlich Clavierspiel betreiben und war, 14 Jahre alt, ohne Vorwissen desselben bereits ein ziemlich fertiger Pianist. Vom 17. Jahre übte er in gleicher Weise dadurch, dass er sich, in der Kirche dem Frühgottesdienste beiwohnend, einschliessen liess, auf der stummen Claviatur der Orgel. Als Webergeselle endlich ermöglichte er es, dass er sich frei und offen eine kleine Orgel mit sieben Stimmen und Pedal und einige musikalische Lehrbücher anschaffen durfte. Im J. 1824 sah Anacker in Freiberg einige von H.'s Compositionsversuchen und munterte denselben zu weiteren Studien auf. Ein Gleiches that 1827 Hummel. H. ging darauf hin nach Dresden und studirte vier Jahre lang bei Joh. Schneider, dessen bester Clavier- und Orgelspieler einer er wurde. Als vorzüglicher Musiklehrer lebte er noch 1860 in Dresden. Nur kleinere Pianoforte- und Orgelstücke seiner Composition sind im Druck erschienen. — Ein älterer Namensverwandter von ihm, Stephan H., aus Pentzlin in Mecklenburg gebürtig, war 1616 Cantor zu Frankfurt a. O. und veröffentlichte daselbst deutsche und lateinische Gesänge seiner Composition.

Höppner, Karl Magnus, deutscher Orgelvirtuose und Kirchencomponist, geboren am 6. Aug. 1837 in Heida bei Riesa, war nach einander Schüler von Friedr. Wieck, Charles Mayer, Julius Otto und Joh. Schneider. Er lebt gegenwärtig als geschätzter Musiklehrer in Dresden. Als Componist trat er 1864 mit einer Ouvertüre in Dresden mit grossem Beifall auf. Clavier-Sonaten und grössere Arbeiten von ihm für Clavier und Orgel sind nur im Manuscript vorhanden.

Hoepuck nennen die Indier eine ihrer uralten Wundermelodien, der man nachsagt, sie besässe die traurige Eigenheit, dass der unvorsichtige Sänger

derselben sofort nach dem Gesange sein Leben einbüsste. Es darf jedoch räthselhaft erscheinen, dass, da eine indische Notirung derselben wahrscheinlich nie stattgefunden hat, diese Melodie den Späterlebenden noch bekannt bleiben konnte. 0.

Hörbeder, Franz, vortrefflicher deutscher Posaunist, geboren 1799 in Wien, war in seinen Mannesjahren Mitglied der kaiserl. Hofkapelle seiner Geburtsstadt.

Höre, Johann Gottfried, deutscher Schulmann, geboren 1704 zu Naumburg, war seit 1751 Rector der Landesschule in Meissen und starb als solcher am 8. März 1771. Von ihm ein Schulprogramm: »*Series cantorum Afranorum*« etc.

Hörger, deutscher Componist und Dirigent, geboren 1804 zu Bremen, war 1831 Musikdirektor in Cassel und später Kapellmeister am Stadttheater zu Düsseldorf. Dort brachte er auch 1838 eine Oper seiner Composition, »Donna Juana«, ohne grösseren Erfolg zur Aufführung.

Hörnigk, Louis, deutscher Arzt und Musikkenner, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Frankfurt a. M. und veröffentlichte von seiner Composition ein Werk, betitelt: »*Triphyllum symphoniarum sacrarum*«.

Hörnlein findet man zuweilen in älteren Orgeln eine 0,6metrige Stimme benannt, die dem Gemshorn (s. d.) oder Nachthorn (s. d.) ähnlich klingt. 0.

Hörorgan, s. Ohr.

Hössler, deutscher Kirchencomponist, geboren 1806 zu Altenburg, war Cantor in seiner Vaterstadt und durch seine Kirchencompositionen im localen Umkreise vortheilhaft bekannt. Als sein bestes Werk galt ein »Vater unser« für zwei Chöre.

Hötzl, Ludwig, Kirchencomponist der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Canonicus des Benedictinerordens und gab 1688 Vespern seiner Composition heraus.

Höveln, Konrad von, deutscher Gelehrter, geboren um 1630 unweit Hamburg, ist der Verfasser eines »Entwurf der Ehren-Tanz- und Singschauspiele«.

Hofconcert, s. Concert und Kammermusik.

Hofer, von, berühmter deutscher Lautenvirtuose der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war um 1738 Hofmusicus des Churfürsten von Mainz. Später kam er an den Hof Karl's VI. in Wien, wurde Lehrer der kaiserl. Prinzessinnen und starb um 1750.

Hofer, Andreas, deutscher Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, war Vicekapellmeister und Chorregent am Dom zu Salzburg und veröffentlichte eine Sammlung von Kirchenstücken unter dem Titel: »*Ver sacrum seu flores musici 5 vocibus et totidem instrumentis producendi et pro offertoriis potissimum servaturi ad occurrentes per annum festivitates cum quibusdam pro communi*« (Salzburg, 1677).

Hoffer, Madame, s. unter Weber (Josepha).

Hoffkuntz, Aurora, gute deutsche Sängerin, geboren 1818 zu Danzig, ging zu ihrer musikalischen Ausbildung nach Berlin und war von 1838 bis 1846 ein sehr geschätztes Mitglied der dortigen Singakademie. Im J. 1840 debütirte sie im königl. Opernhause als Agnes von Hohenstaufen, wurde engagirt und gehörte diesem Theater bis 1846 an, wo sie einen Fabrikanten Namens Rothländer heirathete und sich gänzlich in das Privatleben zurückzog.

Hoffmann, deutscher Orgelbauer, lebte um 1830 zu Hamburg und ist der Erfinder eines orgelähnlichen Instruments, welches er »Rigabellum« nannte, das aber wenig Beachtung fand und bald in Verschollenheit gerieth. — Ein Sänger und Schauspieler, H. N. Hoffmann, um 1797 am Stadttheater zu Hamburg engagirt, machte sich in seiner Zeit zugleich als Componist von Gesängen und Liedern bekannt. — Von einem Georg H. existirt gedruckt ein Concert für zwei Hörner (1799), von einem Ignaz H. aus derselben Zeit eine Sonate für

Violine und Bass und von einem Joseph H., gleichfalls damals erschienen, ein Notturno für zwei Violinen und Bass und ein Trio für zwei Violinen und Violoncello. — Ein C. G. Hoffmann endlich, geboren 1803 in Niederschlesien, Prediger in Freiburg bei Breslau, ist der Verfasser einer Geschichte der Gesangvereine und Musikfeste Niederschlesiens.

Hoffmann, Christian, s. Hofmann.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (eigentlich Ernst Theodor Wilhelm), einer der originellsten deutschen Tonkünstler und Schriftsteller, zugleich tüchtiger Jurist, wurde am 24. Jan. 1776 zu Königsberg i. Pr. geboren, wo sein Vater Justizcommissarius und Kriegsrath war. Ein sehr fähiger Kopf, wie H. war, machte er auch in der Musik bei dem Organisten Podbielski rasche Fortschritte. In Königsberg studirte er die Rechte und trieb daneben eifrig Clavierspiel, Gesang, Composition, Sprachen und Zeichnenkunst. Nach abgelegtem Examen wurde er 1795 Auscultator in Königsberg, 1796 bei der Oberamtsregierung zu Glogau angestellt und 1798 als Kammergerichts-Referendarius nach Berlin versetzt. Im J. 1801 kam er als Regierungs-Assessor nach Posen, ein Jahr später wegen einiger von ihm gefertigter Caricaturen nach Plozk, wo er u. A. die Composition der Singspiele »Der Renegat« und »Faustine« begann, und 1804 als Rath nach Warschau, wo der Einmarsch der Franzosen im J. 1807 seine Staatscarriere jäh unterbrach. Ohne Aussichten im Vaterlande und ohne Vermögen, benutzte er seine musikalischen Kenntnisse als Erwerbszweig für sich und seine Familie und dirigirte die dortigen Concerte. Gern folgte er unter diesen Umständen 1808 einer Einladung des Grafen von Soden nach Bamberg als Musikdirektor bei dem dort neu errichteten Stadttheater. Er componirte zum Antritt dieses Amtes im J. 1809 die vieraktige Oper »Der Trank der Unsterblichkeit«. Als aber das Theater bald geschlossen wurde, gerieth er in so grosse Noth, dass er, um essen zu können, wie er selbst gesteht, den letzten Rock verkaufen musste. Ertheilung von Gesangunterricht und Arbeiten für die von Rochlitz redigirte Leipziger »Allgemeine musikalische Zeitung« mussten ihm dürftigen Unterhalt gewähren. Seine ersten Artikel für die letztere waren die merkwürdige Charakterschilderung »Johannes Kreisler« (später aufgenommen in H.'s »Phantasiestücke in Callot's Manier« Bd. I) und »Ueber Beethoven's Instrumentalmusik«; mit ihnen und anderen sollte er bald in ganz Deutschland bekannt werden. Ausserdem sang er in den herzogl. Concerten, in der Kirche in Haydn'schen Messen, componirte eifrig, schrieb Theaterartikel für die »Zeitung für die elegante Welt«, zeichnete, malte und unterrichtete auch im Clavierspiel. Im J. 1810 übernahm Holbein die Leitung des Bamberger Theaters, und nun fand H. als Theatercomponist, Decorateur, Maschinist, Architekt und Direktionsgehülfe eine ihm durchaus zusagende Beschäftigung. Aber schon 1812 entsagte Holbein dem Theater und H. verlor dadurch sein festes Einkommen. Er hörte jedoch nicht auf, fleissig zu arbeiten, und componirte u. A. 1813 sein Hauptwerk, die dreiaktige romantische Oper »Undine«, deren Text Fouqué selbst nach seiner bekannten Erzählung bearbeitet hatte.

Mittlerweile war ihm die Musikdirektorstelle bei der Jos. Seconda'schen Schauspielergesellschaft in Dresden angetragen worden, und er leitete das Orchester dieser abwechselnd dort und in Leipzig spielenden Truppe bis im Septbr. 1814, wo er sich mit Aussichten auf eine Staatsanstellung wieder nach Berlin wandte. Im J. 1816 endlich wurde er daselbst vom Justizministerium als Rath bei dem königl. Kammergericht angestellt und brachte in demselben Jahre seine »Undine« auf die königl. Bühne zu Berlin, welche einen durchschlagenden Erfolg hatte, so dass sie in Jahresfrist 14 Mal wiederholt wurde. Selbst C. M. v. Weber beurtheilte sie in einem besonderen Aufsatze (Leipz. Allgem. Musikztg. 1817 No. 12) überaus günstig und sagt, Alles zusammenfassend: »Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, welches uns die neuere Zeit geschenkt hat.« — Als im J. 1819 durch B. Klein, L. Berger und

L. Rellstab die jüngere Liedertafel in Berlin gegründet wurde, liess sich H. bald darauf in dieselbe aufnehmen und componirte für sie mehrere Gesänge. Leider starb der geniale Mann schon am 25. Juni 1822 in Folge seines unregelmässigen Lebens an der Rückenmarkdarrsucht nach qualvollen Leiden. Auf seinem Grabsteine stehen die Worte: ausgezeichnet — im Amt — als Dichter — als Tonkünstler — als Maler. In Hitzig's Werke »Aus H.'s Leben und Nachlass« (2 Bde., Berlin, 1823) findet man im zweiten Bande S. 358 ff. ein Urtheil über H. als Musiker von A. B. Marx. Seine Compositionen, bestehend in 11 Opern, Musiken zu Schauspielen, einem Ballet, Kirchenwerken, Liedern und Gesängen, einer Sinfonie und anderer Instrumentalmusik, finden sich mit vollen Titeln verzeichnet in C. v. Ledebur's »Tonkünstler-Lexikon Berlin's« (Berlin, 1860).

Dass H. überhaupt seltene musikalische Kenntnisse besass und die Tonkunst mit ungewöhnlicher Tiefe auffasste, zeigt sich auch in seinen vortrefflichen Dichtungen, bestehend in Romanen und Erzählungen, Novellen und Märchen von hohem Kunstwerthe, in denen er sich oft und gern mit der Musik und musikalischen Erscheinungen beschäftigt. Mit einer reichen und stets geschäftigen Phantasie begabt, die ihm das Reich des Wunderbaren ebenso lebendig eröffnete, als das der Wirklichkeit, mit einem unerschöpflichen Humor und einem kaustischen Witz verband er eine seltene Klarheit des Geistes, die wenigstens seinen amtlichen Arbeiten nachgerühmt wird, und war ein Meister der Darstellung und einer reichen, lebendigen, wohlgefügten Sprache. Ausser vielen Beiträgen für literarische Blätter kommen hier in Betracht seine schon erwähnten »Phantasiestücke in Callot's Manier« (3 Thle., Bamberg, 1814), welche der ihm geistesverwandte Jean Paul mit einem empfehlenden Vorworte begleitete. Diese enthalten meist Kunstnovellen, welche, wenn auch eine und die andere in das Reich der Ahnungen und überreizten Denk- und Empfindungsweise überschlägt, wie »Don Juan«, doch die Grenze der poetischen Wahrheit innehalten. Wie diese Erzählung das Verständniss des Mozart'schen Meisterwerks eröffnet, so wird im »Ritter Gluck« die Eigenthümlichkeit dieses Meisters in lebendiger Weise dargestellt. Das zweite Werk, welches hier wenigstens erwähnt werden muss, sind die »Lebensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Maculaturblättern« (2 Bde., Berlin, 1820 bis 1822), an deren Vollendung H. durch den Tod gehindert wurde. Hier, wie in seinen zerstreuten musikalischen Recensionen schlug er allerdings häufiger jenen überspannten, excentrischen Ton an, der seinen vielen Nachahmern so verderblich geworden ist und die musikalische Kritik der Folgezeit zum Theil in blosse somnambulistische Exclamationen aufgelöst hat.

Hoffmann, Eucharius, deutscher Musikgelehrter und Componist, geboren zu Heldburg in Franken, war erst Cantor, dann, um 1580, Conrektor zu Stralsund. Er veröffentlichte die für jene Zeit vortrefflichen didaktischen Werke »*Doctrina de tonis seu modis musicis*« etc. (Greifswald, 1582; weitere Aufl., Hamburg, 1584 und 1585) und »*Musicae practicae praecepta ad usum juventutis*« (Greifswald, 1584; Hamburg, 1585, 1588), sowie vierstimmige geistliche Lieder (Rostock, 1577). Im Uebrigen componirte er noch Psalme und einige Hochzeitgesänge zur Vermählung des Herzogs von Pommern.

Hoffmann, Franz, tüchtiger deutscher Musikpädagoge, geboren am 8. Septbr. 1767 zu Leobschütz, war als Gymnasiast zugleich Schüler des berühmten Organisten Kuchelmeister. Er widmete sich dem Schulfache, ward Schulamtsgehülfe zu Katschir und 1794 Cantor und Regenschori an der katholischen Stadtpfarrkirche zu Ratibor, wo er am 9. Febr. 1823 starb. — Sein Sohn, Karl Julius Adolph Hugo H., geboren am 16. Febr. 1801 zu Ratibor, sang, von seinem Vater unterrichtet, in der Kirche als Altist und machte mit elf Jahren Compositionsversuche. Im J. 1815 nahm ihn das Convictorium zu Breslau auf, er wurde 1819 Chorpräfekt und bezog 1821 die Breslauer Uni-

versität als Student der Philologie und Philosophie. Musikalisch sehr förderlich war ihm damals der Umgang mit Berner und Schnabel, der ihn anregte, 1822 den akademischen Musikverein zu gründen. Nach einigen Reisen von 1823 bis 1826, erhielt er 1827 die Direktion der Kapelle des Grafen von Reichenbach zu Leobschütz. Ein Jahr später wurde er an Franz Luge's Stelle als Regenschori, Musikdirektor und Gymnasial-Musiklehrer nach Oppeln berufen und 1830 auch zum Chordirektor an der katholischen Hauptkirche daselbst ernannt. Sein literarisches Hauptwerk sind »Die Tonkünstler Schlesiens, ein Betrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960 bis 1830« u. s. w. (Breslau, 1830), ein vortreffliches Nachschlagebuch, welches einen enormen Sammelfleiss bekundet. Ausser vielen Aufsätzen für schlesische Zeitschriften, besonders für Hientzsch's »Eutonia«, verfasste er eine »Literatur der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts«, eine »Geschichte der Musik bei den Provençalen, Troubadours und Minnesängern«, eine »Geschichte des Meistergesangs«, »Die Musik der Griechen und Römer« und mehrere Elementarwerke, von denen »Die Wissenschaft des Gesanges« in Gymnasien und höheren Bürgerschulen als Leitfaden eingeführt ist. Seine Compositionen bestehen in Liedern, Chorälen (für das Oppeln'sche christkatholische Gesangbuch) und Gesängen, in Kirchensachen, Clavierstücken, vier Polonaisen für Orchester, Concerten für verschiedene Instrumente, einigen Operetten u. s. w. — Sein jüngerer Bruder, August H., geboren am 23. Septbr. 1803 zu Ratibor, war Cantor zu Hennersdorf bei Lauban in Schlesien.

Hoffmann, Friedrich, vortrefflicher Violinvirtuose und guter Pianist, geboren 1791 zu Nowgorod, trat 1808 in das Pariser Conservatorium, wo Baillot sein Hauptlehrer war. Im J. 1811 wurde er erster Violinist im Orchester des Stadttheaters zu Frankfurt a. M., ging 1815 als Musikdirektor nach Detmold, kehrte aber 1820 in seine frühere Stellung nach Frankfurt zurück und ertheilte auch Violin- und Clavierunterricht. Zu seinen Schülern zählt u. A. Ferd. Hiller. H. starb am 6. April 1863 zu Frankfurt a. M.

Hoffmann, Friedrich Alexander, vortrefflicher deutscher Tonkünstler der neuesten Zeit, war Domkapellmeister und Orchesterdirektor des Stadttheaters in Graz und starb daselbst am 26. Jan. 1871.

Hoffmann, Friedrich Benedict, dramatischer und lyrischer Dichter, sowie Musikschriftsteller, geboren am 11. Juli 1760 zu Nancy, schrieb viele Operntexte für zum Theil berühmte Componisten und starb am 25. April 1808 zu Paris.

Hoffmann, Gerhard, deutscher Mathematiker, Architekt und Tonkünstler, geboren am 11. Novbr. 1690 zu Rastenberg, studirte Mathematik und das Baufach zu Jena und wurde 1719 herzogl. Bauverwalter in Weimar. Stets schon der Musikübung beflissen, übte er bei dem Kapellmeister J. W. Dresen die Musiktheorie aufs eingehendste und componirte viele geistliche Cantaten und andere Kirchenstücke. Aber auch andere Resultate wusste er als ausgezeichneter Mathematiker für die praktische Tonkunst zu erzielen. Im J. 1727 verbesserte er sein Lieblingsinstrument, die Flöte, durch ein zweites Ventil, welches er nicht minder vortheilhaft weiterhin auch bei der Oboe anbrachte. Ferner erfand er einen Zug an der Violine, mittelst dessen die Stimmung derselben mit der linken Hand sofort aus dem Chor- in den Kammerton und wieder zurück verändert werden konnte. Ein Jahr später, wo er auch Kämmerer zu Rastenberg wurde, gab er eine Berechnung der Temperatur heraus, um mit derselben die Instrumente leicht stimmen zu können, die er dann 1733, um sie auch für Orgeln anwendbar zu machen, verbesserte und erweiterte. Im J. 1734 erfand er ein besonderes Saitenmaass, nach welchem alle Arten von Saiten schnell ausgewählt und in das richtige mathematische Verhältniss zu einander gestellt werden konnten. Zum Bürgermeister von Rastenberg 1736 erwählt, blieb H. in diesem Amt bis zu seinem Tod, der sich aber nirgends angegeben findet.

Hoffmann, Gustav, genannt Graben-Hoffmann (s. d.).

Hoffmann, Heinrich Anton, deutscher Violinvirtuose und Dirigent, geboren am 24. Juni 1770 zu Mainz, studirte auf der Universität daselbst die Rechte und Philosophie. Beim Ausbruch des Revolutionskriegs starb sein Vater, und er sah sich in schwerer Zeit auf die eigene Erwerbsthätigkeit angewiesen. Er wählte, da er fertiger Violinist war, die Musik als Lebensberuf, wurde kurfürstl. Kammermusiker und blieb es bis zur Belagerung von Mainz, die ihn zur Auswanderung trieb, worauf er nach Aschaffenburg ging und von dort aus 1799 eine Violinistenstelle am Stadttheater in Frankfurt a. M. annahm. Im J. 1801 wurde er daselbst Correpetitor, später Concertmeister, 1817 Vice-Musikdirektor und 1819 wirklicher Musikdirektor und Mitdirektor des Theaters. Als Guhr 1821 zum Kapellmeister berufen wurde, blieb H. Vice-Musikdirektor und erster Violinist. Er liess sich 1835 pensioniren und lebte bis zu seinem Ende, am 19. Jan. 1842, der Composition. Im Druck erschienen von seinen Werken sechs Streichquartette, zwei Violinconcerte, ein Concertante für zwei Violinen, 12 Lieder mit Clavierbegleitung und Duette für Violine und Violoncello, die sämmtlich ein hervorragendes Talent verrathen. — Sein Bruder, Philipp Karl H., geboren am 5. März 1769 in Mainz, war ein tüchtiger Pianist. Anfangs nur Musikliebhaber, widmete er sich nach dem Tode seines Vaters der Ertheilung von Unterricht und verliess auch zugleich mit seinem Bruder die Vaterstadt. Er wandte sich nach Offenbach, wo er Musiklehrer bei dem reichen kunstsinnigen Kaufmann Bernard und in dessen Privatkapelle als Bratschist angestellt wurde. Nebenbei trieb er eifrig Naturwissenschaften und gehörte zu den Begründern der Wetterau'schen naturforschenden Gesellschaft. Auf einer Reise nach Amsterdam, später nach Wien erfuhr er als Künstler und wissenschaftlich gebildeter Mann viele Ehren. Im J. 1810 siedelte er nach St. Petersburg über, wo er sich als hochgeschätzter Musiklehrer und Concertspieler Vermögen und eine angesehene Stellung schuf, so dass er 1820 nach Frankfurt a. M. gehen und lediglich seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Neigungen leben konnte, wiewohl er es nicht verschmähte, mitunter noch öffentlich zu spielen. Man rühmte auch damals noch die Fertigkeit, Präcision und Nettigkeit seines Vortrags. Von der Composition, in welcher er sich vormals mit Glück versucht hatte, kam er je länger je mehr zurück. Erschienen sind von seinen Arbeiten: Sonaten für Pianoforte und Violine, vierhändige Variationen, ferner Rondos, eine Fantasie, Variationen u. s. w. für Clavier und Cadenzen zu sechs Mozart'schen Clavierconcerten, deren Adagios er zugleich ausschmückte.

Hoffmann, Heinrich August, nach seinem Geburtsorte H. von Fallersleben genannt, sehr verdienter deutscher Sprachforscher und einer unserer edelsten und gemüthvollsten Liederdichter, wurde am 2. April 1798 zu Fallersleben im Lüneburg'schen geboren, besuchte das Gymnasium zu Helmstedt und das Catharineum zu Braunschweig und bezog 1816 die Universität Göttingen, anfangs Theologie, dann aber dort, sowie 1819 in Bonn eifrig Philologie studirend. Im J. 1821 machte er im Interesse der Sprachforschung eine Studienreise nach Belgien und Holland, privatisirte dann in Berlin und wurde 1823 Custos an der Universitätsbibliothek zu Breslau, 1830 ausserordentlicher und 1835 ordentlicher Professor der deutschen Sprache und Literatur daselbst. Wegen der in seinen »unpolitischen Liedern« (2 Bde., Hamburg, 1840. 1841) ausgesprochenen Grundsätze und Tendenzen erhielt er 1843 seine Entlassung ohne Pension, führte darauf ein unstetes Wanderleben und verweilte episodisch längere Zeit in Berlin und Weimar. Endlich wurde er als fürstl. Bibliothekar zu Corvey in Westphalen angestellt und starb als solcher am 19. Jan. 1874. — H.'s grosse und vielseitige Verdienste als Dichter von Liedern, welche für die musikalische Composition vorzugsweise geeignet sind, sowie um die wissenschaftliche Behandlung der deutschen Sprache und Literatur haben hier nicht Besprechung zu finden. Erwähnt seien von seinen werthvollen Arbeiten als

in die Musik einschlägig nur seine reichhaltige »Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit« (Breslau, 1832; 2. Aufl., Hannover, 1854), seine »Schlesischen Volkslieder mit Melodien« (Leipzig, 1842), seine »Deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts« (Leipzig, 1844) und seine »Kinderlieder« (Leipzig, 1843; nach Original- und Volksweisen herausgegeben von L. Erk, Berlin, 1873). Dass ein Dichter, welcher die sanggerechte Redeform so glücklich traf, zugleich Tondichter war, wie die alten Minne- und Meistersinger, erscheint fast natürlich. Auch in dieser Eigenschaft fand er die richtige Weise und viele seiner Melodien sind, ähnlich wie seine Dichtungen, volksthümlich geworden, z. B. »Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald«, »Uffem Berg, do möchti rueihe«, »Des Morgens um halbe viere«, »O wie ist es kalt geworden«, »Wer singet im Walde« (Herr Ulrich) u. s. w.

Hoffmann, Heinrich Theodor, deutscher Tonkünstler, geboren am 12. März 1807 zu Arnsdorf bei Schmiedeberg in Schlesien, war Cantor und Organist zu Friedland und schrieb einen Leitfaden für den ersten Gesangunterricht.

Hoffmann, Joachim, deutscher Componist und Musikgelehrter, geboren 1788 in Niederösterreich, war seit 1815 in Wien als Tonkünstler vortheilhaft bekannt und hat Sinfonien und Cantaten componirt. Ebenso ist er der Verfasser einer Harmonielehre.

Hoffmann, Johann, berühmter Componist und Organist des 16. Jahrhunderts, stand in der ersten Hälfte desselben in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle a S., wo er auch zu dem Gesangbuche von Mich. Vehe mit W. Heintz Melodien componirte. — Ein Ende des 18. Jahrhunderts lebender Johann H. war Virtuose auf der Mandoline und gab um 1799 zu Wien Compositionen für Mandoline mit Begleitung verschiedener Instrumente heraus.

Hoffmann, Johann, vortrefflicher deutscher Tenorsänger, geboren am 22. Mai 1805 zu Wien, wuchs unter günstigen Verhältnissen auf, übte mit Vorliebe Musik und besuchte die Universität, worauf er schon 1820 eine Anstellung beim Magistrat in Wien erhielt. Von Kennern auf seine schöne Stimme aufmerksam gemacht, liess er dieselbe von Elsler, später von Simoni ausbilden, während er bei Weigl die übrigen Fächer der Musik studirte. Im J. 1826 debütirte er in der kaiserl. Oper am Kärnthnerthor, u. A. als »Titus«, und wurde engagirt. Nach der Auflösung der Wiener Hofoper war er drei Jahre hindurch beim Stadttheater zu Aachen, ging dann, durch die Milder empfohlen, zu einem Gastspiele an die königl. Oper nach Berlin und wurde 1829 für dieselbe gewonnen. Als Antrittsrolle sang er am 31. Mai 1829 den Max im »Freischütz«, welche Parthie er an dieser Bühne überhaupt 26 Mal ausführte. Am 5. Mai 1835 schied H. in der Rolle des Fra Diavolo von Berlin und folgte einem Rufe nach St. Petersburg. Von dort ging er 1838 an das Theater in Riga, dessen Direktion er ein Jahr später als Holtei's Nachfolger übernahm. Im J. 1844 kehrte er nach Deutschland zurück, war von 1847 bis 1852 Direktor des ständischen Theaters in Prag und trat 1855 die Direktion des Josephstädter Theaters in Wien an. Als Sänger war er sehr brauchbar und überaus bewandert, jedoch missfiel in Berlin sein süddeutscher Dialekt beim Singen. — Seine Gattin, Katharina H., geborene Krainz, genannt Greis, geboren am 24. Febr. 1809 zu Graz, war die Tochter eines rühmlichst bekannten Orgelbauers daselbst. Früh schon trat sie, da sie musikalische Anlagen bekundete, in den Theaterchor und begab sich zu ihrer weiteren Ausbildung nach Wien zu Ciccimara. Sie debütirte hierauf 1826 mit Erfolg in der Oper »Marie« von Herold und wurde 1828 in Aachen engagirt. Ein günstig ausgefallenes Gastspiel am Königsstädtischen Theater in Berlin führte 1829 zu ihrer Anstellung daselbst und nach ihrer Verheirathung 1830 zur Ernennung als königl. Hofopernsängerin, nachdem sie als Elvira in Auber's »Stumme« debütirt hatte. Ihrem Gatten folgte sie nach St. Petersburg und Riga. Sie starb am 4. Decbr. 1857 zu Frankfurt a. M.

Hoffmann, Johann Georg, geschickter deutscher Orgelspieler und gründlicher Musiktheoretiker, geboren am 24. Octbr. 1700 in einem schlesischen Dorfe bei Niemptsch als der Sohn eines armen leibeigenen Webers, kam 1713 bei dem Organisten J. H. Quirl zu Niemptsch in eine fünfjährige Musiklehre und lernte daselbst Gesang, Clavier- und Violinspiel, Trompete, Posaune und etwas Theorie. Mit fünf Thalern Ersparnissen wanderte er 1717 nach Breslau und wurde Bedienter des jungen Barons von Reichenbach, dessen Hofmeister, der nachmalige Professor Giersch, H. an dem Unterrichte seines Zöglings im Italienischen und Französischen Theil nehmen liess. Der Musikdirektor Wilisch, der sich seiner musikalisch annahm, empfahl ihn endlich 1720 für die Stelle eines Unterorganisten an der St. Elisabethkirche zu Breslau. Jetzt studirte H. mit unermüdlichem Fleisse Alles, was zur Musik gehörte, wurde 1725 zweiter Clavierspieler bei der italienischen Oper und erhielt 1727, als der Kapellmeister Treu nach Prag abging, sogar die Orchesterdirektion derselben. Ein Jahr später übernahm er die Composition der Vesper-Musiken, wurde 1737 Organist an der Kirche St. Barbara und 1742 Oberorganist an der Maria-Magdalenenkirche. Als solcher starb er, hoch angesehen in ganz Schlesien, im J. 1780 zu Breslau. Er componirte vier vollständige Jahrgänge Cantaten und andere Kirchengesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch für alle Sonn- und Festtage, ferner zwei Passions-Oratorien, gegen 400 Serenaden, Concerte, Gelegenheitswerke u. s. w., die jetzt freilich ziemlich steif und trocken erscheinen.

Hoffmann, Johann Georg, deutscher Orgelspieler und Componist für sein Instrument, geboren 1738 zu Schlawa im damaligen Fürstenthum Glogau, erhielt von seinem Vater Unterricht im Singen und auf der Orgel, welchen Fertigkeiten er die Stelle als Choralist an der Elisabethkirche in Breslau und eine Freistelle an dem dortigen Gymnasium verdankte. Als sein Vater 1763 starb, wurde er Stadt- und Kirchenmusicus zu Schlawa und nach dem Brande dieses Orts, 1765, Organist an der evangelischen Kirche zu Niebusch bei Freistadt. Als solcher starb er im J. 1809. Componirt hat er Orgelstücke.

Hoffmann, Johann Christoph, ausgezeichneter deutscher Dilettant, lebte zu Nürnberg und stand daselbst um 1686 wegen seiner musikalischen Fertigkeiten in besonderem Ansehen.

Hoffmann, Johann Leonhard, deutscher Musikgelehrter, geboren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gestorben am 29. Septbr. 1814 zu Erlangen, ist als Verfasser des Buchs »Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie mit Erläuterungen aus der Tonkunst« bekannt geworden.

Hoffmann, Karl Johann, deutscher Gelehrter, geboren 1804 im Mecklenburg'schen, studirte in Berlin Philosophie und Geschichte und veröffentlichte die Schrift: »Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihrer eigenen Musik. Angehängt: Deutsche Uebersetzung der wichtigsten griechischen und lateinischen Beweisstellen für nicht in den alten Sprachen bewanderte Musikfreunde« (Berlin, 1832).

Hoffmann, Leopold, s. Hofmann.

Hoffmann, Ludwig, geschickter deutscher Tonkünstler, geboren am 27. Octbr. 1830 zu Berlin, machte von 1848 bis 1851 seine musiktheoretischen Studien auf der königl. Akademie der Künste daselbst unter A. W. Bach und Rungenhagen und erhielt für wohlgelungene Arbeiten die grosse silberne Medaille. Er war hierauf seit 1853 mehrere Jahre hindurch als Kapellmeister an verschiedenen Stadttheatern thätig und führte als solcher 1855 in Stettin seine zweiaktige Oper »Das Wirthshaus am Kyffhäuser« auf. Im J. 1858 übernahm er die Stelle als Dirigent des Musikvereins und der Liedertafel in Bielefeld, leitete die grossen Abonnementsconcerte daselbst mit Auszeichnung und wurde 1862 zum königl. Musikdirektor ernannt. Von 1864 bis 1868, in welcher Zeit er in Dresden lebte und den dortigen Neustädter Gesangverein dirigirte, trat er besonders auch als Componist hervor und machte sich vor-

züglich durch ein Sextett für Blasinstrumente und ein Streichquartett in *D-dur* rühmlichst bekannt. Im letztgenannten Jahre siedelte H. nach Berlin über, wo er, als Gesanglehrer an einer höheren Töchterschule, sowie am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium, als Lehrer der musikalischen Theorie am Schwantzer'schen Institute und von Privatunterricht stark in Anspruch genommen, gegenwärtig überwiegend pädagogisch wirkt. Seit 1870 wurde er auch immer von Neuem zum zweiten Vorsitzenden des Berliner Tonkünstlervereins gewählt. — H.'s gedruckte Compositionen bestehen in trefflichen Kammermusikwerken, sehr sinnigen ein- und mehrstimmigen Gesängen und Claviersachen. Im Manuscript befinden sich viele geistliche Werke.

Hoffmann, Martin, berühmter Saiten-Instrumentenmacher, besonders auch von Lauten, die in ganz Deutschland geschätzt waren, lebte zu Ende des 17. und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts zu Leipzig, woselbst er 1725 starb. — Von seinen Söhnen betrieb der ältere, Johann Christian H., den Lautenbau mit Glück weiter, während der jüngere Violinen und Gamben fertigte.

Hoffmann, Richard, vortrefflicher Pianist und Componist für sein Instrument, geboren 1828, lebt in New-York und wird dort den besten Virtuosen zugezählt. Er hat viel im modernen, eleganten Style componirt.

Hoffmann, Sophie, deutsche Sängerin und Gesanglehrerin, geboren 1803 zu Berlin, ward daselbst im Louisenstifte erzogen und erhielt, da sie Gesangstalent zeigte, mit der nachmaligen Sängerin Henriette Carl bei der königl. Sängerin Schmalz Unterricht. Im J. 1822 debütirte sie an der königl. Oper und wurde engagirt. Sie sang u. A. Aennchen (Freischütz), Tancred, Zerline (Don Juan), Annius (Titus), Fatime (Oberon) u. s. w. Der Wunsch, die Stufe der Vollendung als Sängerin zu erreichen, veranlasste sie, 1831 ihr Engagement aufzugeben und nach Italien zu gehen, wo sie unter Francesco Schira, weiterhin unter Eliodoro Bianchi studirte. Sie sang hierauf an italienischen Bühnen Mezzosopranparthien, die ihre Stimme erheblich schädigten, so dass sie dem Rathe Pavesi's folgte und ferner nur noch in Altrollen auftrat. Auf diesem Gebiet hatte sie 1832 in Venedig und Mailand auch bedeutenden Erfolg, nicht aber in Berlin, wo sie 1833 gastirte und nicht wieder engagirt wurde. Sie betrat seitdem nicht mehr die Bühne und heirathete den Schauspieler Alix, von dem sie sich jedoch bald wieder scheiden liess. Seitdem widmete sie sich der Ertheilung von Gesangunterricht und starb 1852 an einer Brustkrankheit zu Berlin.

Hoffmayer, deutscher Tonkünstler, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts in Wien. Von seiner Composition erschienen 1783 zu Paris sechs Quartette für Flöte, Violine, Viola und Bass.

Hoffmeister, Franz Anton, ehrenwerther deutscher Tonkünstler und fruchtbarer Componist, geboren 1754 zu Rothenburg am Neckar, kam mit vierzehn Jahren nach Wien und studirte dort die Rechte. Die Gelegenheit, viel und Gutes zu hören, befestigte seine Neigung zur Musik und brachte ihn nach Vollendung seiner juristischen Studien zu dem Entschluss, sich ganz der Tonkunst zu widmen, welcher er seitdem einen bewunderungswürdigen Fleiss und Eifer zuwandte. Er wurde endlich Kapellmeister an einer der Kirchen Wiens und gründete eine Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung daselbst. Gegen Ende 1798 machte er sich von Amt und Geschäft frei und begab sich auf Reisen, zunächst nach Prag, wo er u. A. sein »Vater unser«, das für sein bestes Werk gilt, im Januar 1799 wiederholt aufführte. In der Absicht, nach London zu gehen, kam er in Leipzig an, gefiel sich dort aber so, dass er blieb und gemeinschaftlich mit dem Organisten Kühnel Ende 1800 das berühmt gewordene und noch jetzt bestehende *Bureau de musique* (s. Peters) errichtete. Obwohl die Geschäfte von Anfang an sehr gut gingen, überliess H. doch schon 1805 seinen Antheil an der Handlung seinem Geschäftsgenossen und zog sich nach Wien zurück, wo er ausschliesslich der Composition lebte, bis er am

9. Febr. 1812 den ihn schon lange peinigenden asthmatischen Anfällen erlag. — H. war weder ein Mann von Genie, noch ein tief denkender Tondichter, gleichwohl war sein Styl natürlich, anmuthig, brillant und leicht eingänglich, so dass seine Arbeiten zahlreiche Verehrer fanden und eine Zeit lang alle Kirchen und Concertsäle erfüllten. Seine Fruchtbarkeit in allen Musikgattungen und für fast alle Instrumente gränzt an das Wunderbare, denn er schrieb eine Unmasse von Kirchenwerken, neun Opern (darunter der überaus beifällig aufgeführte »Telemach«, »Der erste Kuss« u. s. w.), mehrere Sinfonien und Concerte. Dazu kommen allein für die Flöte 156 Quartette, 96 Duette, 44 Trios, 30 Concerte und 18 Quintette, für Streichinstrumente 42 Quartette, 18 Trios, 52 Duette, für die verschiedensten Soloinstrumente Variationen und Nocturnen, endlich andere grössere und kleinere Stücke für Orchester, für sechs- und achtstimmige Harmoniemusik u. s. w. Von seinen zuletzt herausgekommenen Arbeiten wurden besonders die Claviercompositionen und die Maurerlieder gut aufgenommen. Die Partitur seiner Oper »Telemach, Prinz von Ithaka« befindet sich in der königl. Bibliothek zu Dresden.

Hofhaimer, Paul (oder Johann Paul), grosser deutscher Orgelvirtuose und der gelehrteste Componist seiner Zeit, wurde im J. 1459 zu Radstadt an der Gränze von Steiermark geboren. Ohne jemals einen Musiklehrer gehabt zu haben, brachte er es im Orgelspiel und in der Composition bis zu dem damals höchst erreichbaren Grade. Im J. 1493 kam er als Hofmusicus und Organist in die Dienste Friedrich's III. in Wien, dem Maximilian I. folgte, welcher H. besonders hoch schätzte und ihn in den Adelsstand erhob, worauf ihm König Ladislaus von Ungarn 1515 nach einer grossartigen Aufführung im Stephansdom zu Wien den Orden vom goldenen Sporn und den Ritterschlag ertheilte. Bald darauf zog sich H. nach Salzburg zurück und starb daselbst in seinem eigenen, nach ihm benannten Hause im J. 1537. An seinem Orgelspiel wurde die grosse Gewandtheit auf dem Manual wie auf dem Pedal und seine Fertigkeit in der Durchführung auch der schwersten Themata gerühmt. Seine compositorischen Arbeiten halten, nach dem Zeugniss des Luscinius, immer die wahre Mittelstrasse, sind correkt und bei aller tiefen Gründlichkeit dennoch stets gefällig, blühend und grossartig stylisirt. Er setzte viele Kirchenstücke, Choräle, die Oden des Horaz, Lautenstücke, drei-, vier- und fünfstimmige canonische und contrapunktische Gesänge u. s. w., von welchen die Wiener Hofbibliothek fünf handschriftliche Quartbände besitzt. Im Uebrigen findet sich überaus selten von ihm etwas vor. Er entwarf auch nach eigenen Grundsätzen feste Regeln für die Setzkunst. Sein Ruhm drang sogar ins Ausland und selbst von entfernten Ländern kamen Viele nach Wien, um den ausserordentlichen Meister zu hören und seinen Unterricht zu geniessen. Als die bedeutendsten seiner Schüler nennt man: Argentin von Bern, Johann Buschner aus Constanz, Johannes Coloniensis am sächsischen Hofe, Conrad aus Speier, Johann Kotter, Schachingerus von Padua und Wolfgangus aus Wien.

Hofmann, Orgel- und Instrumentenmacher zu Gotha, erfand 1779 einen Doppelflügel, auf welchem auf jeder der beiden Seiten sich je zwei Claviere befanden, so dass vier Spieler zugleich auf dem Instrumente spielen, alle vier Claviere aber auch für einen Spieler gekoppelt werden konnten. Der Herzog von Sachsen-Gotha erwarb dies Instrument, welches später vielfach nachgeahmt wurde.

Hofmann, Auguste, geborene Gassner, eine vorzügliche Pianistin, geboren am 3. Octbr. 1826 zu Wien, war eine Schülerin Bocklet's und erwarb sich, obwohl sie die Musik nicht berufsmässig trieb, einen ausgezeichneten Namen im lokalen Umkreise. Leider starb sie schon am 5. März 1855 zu Wien.

Hofmann, Christian, deutscher Tonkünstler, geboren in Guben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Cantor in Crossen und gab eine kurzgefasste »Anweisung zur Singkunst« heraus.

Hofmann, Heinrich, talentvoller und hervorragender Componist der Gegenwart, geboren am 13. Jan. 1842 zu Berlin, wurde mit neun Jahren in den königl. Domchor aufgenommen und machte seine höheren musikalischen Studien von 1857 an im Clavierspiel bei Th. Kullak, in der Compositionslehre bei S. W. Dehn und R. Wüerst. Hierauf trat er häufig als Concertspieler und 1863 auch in einem eigenen Concerte auf, wirkte hauptsächlich als Musiklehrer und schrieb zahlreiche kleinere Claviercompositionen. Der glückliche Erfolg seiner einaktigen Oper »Cartouche«, 1869 in Berlin und darauf in vielen anderen deutschen Städten sehr erfolgreich gegeben, bestimmte H., sich ausschliesslich der Composition zu widmen, und nun entstand seine ungarische Suite op. 16, welche von allen grösseren Orchestern unter aussergewöhnlichem Beifall ausgeführt wurde und sogar in Amerika eine glänzende Aufnahme fand. Nicht minder bedeutend war der Erfolg seiner Frithjof-Sinfonie, op. 22, ebenso in den Gesangvereinen seines geist- und humorsprühenden Champagnerliedes für Männerchor und Orchester, op. 17, und so ist es erklärlich, dass gegenwärtig die Blicke der gesammten deutschen Musikwelt mit Spannung auf dieses mächtig emporstrebende künstlerische Talent gerichtet sind, nach dessen Arbeiten die angesehensten Verlagsfirmen fahnden. Die neueste grosse Composition H.'s ist das »Märchen von der schönen Melusine«, Gedicht von W. Osterwald, für Soli, Chor und Orchester, op. 30. Sonst sind von ihm erschienen eine Schauspielouvertüre, ungarische Tänze und Charakterstücke für Orchester, ein Claviertrio, Streichsextett, mehr- und einstimmige Gesänge, zwei- und vierhändige Clavierstücke u. s. w. In allen seinen Werken ist H. ersichtlich bestrebt, unter Wahrung der classischen Form einen bedeutenden Inhalt zu entwickeln, und dies erklärt die glänzende Aufnahme derselben.

Hofmann, Johann Christian, vortrefflicher Oboevirtuose, geboren 1743 zu Rinteln, war Oboist in einem Militär-Musikcorps in Kassel und kam von dort um 1766 nach Weimar, wo er ein Schüler des berühmten Barth wurde und dessen Manier sich aneignete. Nach seines Lehrers Abgange, im J. 1770, trat H. als Kammermusicus und erster Oboist in dessen Stelle. Er scheint Ende des 18. Jahrhunderts gestorben zu sein und hinterliess den Ruf eines ausnehmend fertigen Bläsers.

Hofmann, Karl Eduard, Musikpädagog und Componist, geboren 1797 zu Dürrhennersdorf bei Löbau in der Oberlausitz, erhielt seine erste musikalische Ausbildung von seinem Vater im Orgel- und Pianofortespiel, besuchte das Lyceum zu Löbau und wurde Chorpräfect daselbst. Im J. 1813 kam er nach Prag und genoss unentgeltlich den Unterricht des Altmeisters W. Tomaschek, der ihn im J. 1816 dem Fürsten Paar zu Wien als Musiklehrer empfahl. Im J. 1820 kehrte H. nach Prag zurück und wirkte daselbst als gründlicher Clavierlehrer bis zu seinem Ende, am 24. Novbr. 1860. Aus seiner Schule ist eine Reihe vorzüglicher Schüler, von denen sich einige grossen Ruf erworben, hervorgegangen, so J. Pischek (auch als tüchtiger Pianist geschätzt), Ed. Hanslik, Jul. Benoni, Wilh. B. Mayer, Jos. Pollner, dann die Damen Mila Zadrobilek aus Heidelberg, Marie Pisařovic u. s. w. Als er in Wien verweilte, machte er sich mit L. v. Beethoven bekannt und arrangirte dessen zweite und dritte Sinfonie (erschienen bei Simrock in Bonn), sodann auch dessen fünfte Sinfonie (bei Breitkopf und Härtel) zu acht Händen. Diese vortrefflichen Arrangements erregten selbst die Aufmerksamkeit Mendelssohn's, der H. zur vierhändigen Bearbeitung seines »Elias« vorschlug. H. lieferte ausserdem viele achthändige Ouvertüren-Arrangements, z. B. Don Juan, *Così fan tutte*, Fidelio, Oberon, Lodoiska, Meergeuse von Fr. Skroup, Ouvertüre über slavische Melodien von E. Tittl, einen Clavierauszug des Tomaschek'schen Requiems in *C-moll* mit Singstimmen; dann arrangirte er vierhändig die Tomaschek'schen Ouvertüren in *Es* und zur Oper »Seraphine«. Ausser diesen Arrangements componirte er mehrere Liederhefte, einen Trauermarsch, ein Vater unser für eine Singstimme mit Orgelbegleitung und hinterliess eine »Vierhändige Clavierschule«. Zahl-

reiche musikalische Beiträge von ihm enthält die Zeitschrift »Hylos«. Seine noch jetzt in Prag lebende Wittwe ist im Besitz seiner ungedruckt gebliebenen Arbeiten. M—s.

Hofmann, Leopold (nicht Hoffmann), deutscher Tonkünstler und Componist, geboren im J. 1738 zu Wien, erhielt eine vortreffliche musikalische Ausbildung, so dass er schon um 1760 einen bedeutenden Ruf, besonders als Instrumentalcomponist besass. Im J. 1764 wurde er zum Kapellmeister der Metropolitankirche St. Stephan und zum kaiserl. Hofcomponisten ernannt und starb als solcher am 17. März 1793 zu Wien. Wie der ihm im Tode vorangegangene Mozart ruht er auf dem St. Marxer Friedhof. Von H.'s vielen Werken sind befremdlicher Weise nur wenige gedruckt.

Hofmann, Melchior, deutscher Componist und geschickter Dirigent, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war als Kapellknabe in Dresden unter dem Direktor J. C. Schmid erzogen worden und wurde 1704 als Nachfolger Telemann's Musikdirektor an der neuen Kirche, an der Thomasschule, sowie auch an der Oper zu Leipzig. Ort und Jahr seiner Geburt wie seines Todes sind unbekannt. Das öffentliche Concert und die Oper in Leipzig, für die er auch componirte, gelangten unter seiner Leitung zu Ruf und Ruhm. Im J. 1710 reiste er nach London und kehrte erst 1712 nach Leipzig zurück. Von seinen Werken kennt man nur die Titel zweier als sehr gefällig gerühmten Opern, »Acontius und Cidippe« und »Rhea Sylvia«, letztere 1720 auch in Hamburg aufgeführt; Gerber führt noch als Manuscripte ein Kyrie und einen vollständigen Jahrgang von Sonntags- und Festgesängen an. — Ein später lebender Michael H. machte sich seit 1764 als Sinfoniencomponist bekannt.

Hofmeister, Friedrich, angesehener deutscher Musikverleger, geboren im J. 1781, begründete am 19. März 1807 zu Leipzig das zu Bedeutung herangewachsene Musikaliengeschäft, welches noch jetzt seinen Namen trägt. Er übertrug 1852 die Fortführung desselben seinen beiden Söhnen, von denen der ältere, Adolph H., der verdienstvolle Herausgeber der grossen Handbücher der musikalischen Literatur, die ein unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden Musikalienhändler und Kunstforscher bilden, am 26. Mai 1870 in Leipzig starb. Der jüngere Bruder desselben, Professor Dr. Wilhelm Friedrich Benedict H. in Heidelberg, ist gegenwärtig der alleinige Besitzer der Handlung.

Hofmeister, Reinhold, Organist in Aschersleben, war einer der 53 im J. 1596 zur Prüfung der neuen Schlossorgel zu Grüningen bei Halberstadt berufenen Organisten Deutschlands. In der nach dem Alter geordneten Reihenfolge war er der 18. Vgl. Werkmeister's *Org. Gruning. rediv.* §. 11. †

Hofstetter, Pater Romanus, deutscher Gottesgelehrter und Instrumentalcomponist von Ruf, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Geistlicher im Kloster Amorbach bei Miltenberg und starb 1785. Seine Clavierquartette und Claviertrios waren zu ihrer Zeit weithin bekannt und beliebt.

Hogarth, George, englischer Musikgelehrter, geboren im J. 1784 zu London, war Secretär der philharmonischen Gesellschaft daselbst und ist der Verfasser einer werthvollen Geschichte der Oper in Italien, Frankreich, Deutschland und England, die unter dem Titel »*Musical biography and criticism et memoirs of the opera*« erschien und die dramatische Musik von ihren Anfängen bis zum J. 1851 behandelt. H. starb am 19. Febr. 1870 zu London. Er war der Schwiegervater des berühmten Charles Dickens, sowie der Schwager des Dichters George Thompson in Edinburg, dessen schottische Lieder einst Beethoven zusammenstellte und componirte.

Hogaz, der Name einer der fünf Provinzen Arabiens, ist in der Fachsprache der Musik der Perser der Name einer der zwölf Makamat's (s. d.); wahrscheinlich wurde in jener Provinz diese Tonart erfunden oder zuerst am meisten gepflegt. Die Grundklänge der H. genannten Klangart sind ungefähr folgenden unseres Musiksystems gleich:

1 3 5 8 10 13 15 18



Die über den Noten stehenden Ziffern geben genau die wirkliche Grösse der Intervalle nach den Grundregeln der persischen Kunst: die Octave wird in 18 gleiche, kleinste Intervalle getheilt; aus einer Anzahl solcher können alle grösseren Intervalle nur zusammengesetzt sein. Die Klänge der oben angegebenen Normalleiter der Makamat H. können in der oberen Quinte in vierfacher Weise verändert werden, was durch die Einschiebung noch eines Grundklanges gefordert wird; die Töne der unteren Quarte sind jedoch feste. Am klarsten mag dies die Aufzeichnung der Veränderungen durch Zahlen in oben angegebener Bedeutung darthun:

I. Veränderung:	1.	3.	5.	8.	10.	12.	14.	15.	18.
II. „	1.	3.	5.	8.	11.	13.	15.	17.	18.
III. „	1.	3.	5.	8.	10.	13.	15.	17.	18.
IV. „	1.	3.	5.	8.	10.	11.	14.	16.	18.

0.

Hohenthal, Elise Gräfin **von,** geborene Ehrhardt, deutsche Sängerin von bedeutendem Ruf, geboren 1804 zu Wien, erhielt, da sie mit vortrefflichen Stimmmitteln und einem anziehenden Aeusseren begabt war, ihre musikalische Ausbildung zu Wien und wurde am dortigen Hofoperntheater engagirt. Auf Gastspielreisen besuchte sie Prag und Dresden und war bis zu ihrer Verheirathung mit dem musikliebenden Grafen von Hohenthal, im J. 1828, in Leipzig engagirt. Seitdem ist sie nicht mehr öffentlich aufgetreten. Von ihrem Gatten brachte die »Leipz. Allgem. musikal. Zeitung« 1831 mehrere historische Artikel, aus Burney's Reisebericht gezogen, und 1835 einen Nekrolog auf den Sänger Benincasa.

Hohenfels, Burkhard **von,** s. Burkhard.

Hohenzollern-Hechingen, s. Friedrich Wilhelm Constantin, Fürst von Hohenzollern-Hechingen.

Hohe Stimmen (in der Orgel) sind im Allgemeinen alle Manualstimmen unter 2,5 Meter und alle Pedalstimmen unter 5 Meter. Denn da 2,5 Meter für jene und 5 Meter für diese die rechte Tonhöhe haben, so sind alle an der Zahl kleineren Stimmen hohe und an Zahl grössere tiefe Stimmen.

Hohlfeld, Johann, Mechanicus zu Berlin, geboren 1711 zu Hennersdorf in Sachsen und gestorben 1771 in Berlin, war in jungen Jahren Posamentirgehülfe und hielt sich als solcher schon längere Zeit in der preussischen Residenz auf, ohne allgemeiner bekannt zu sein. Geistige Regsamkeit jedoch und ein seltenes Talent zur Mechanik, welche ihn trieben, seine Fertigkeit zu verwerthen, machten ihn bekannter und führten ihn bei der Begründung eines eigenen Hausstandes zu einer entsprechenden Aenderung seines Berufs. Diese Berufswahl veranlasste oder wurde veranlasst durch die Bekanntschaft H.'s mit mehreren Mitgliedern der Akademie der Wissenschaften in Berlin, als Euler (s. d.) und Sulzer (s. d.), die ihm sehr zugethan waren. Sulzer gab sogar H. einige Zeit freie Wohnung in seinem Hause. Dies lässt vermuthen, dass entweder H. sich zu besonderen mechanischen Ausführungen diesem Gelehrten ganz zu Diensten stellte, oder, was wahrscheinlicher ist, dass der Beruf eines Mechanikers H. nicht nährte und Sulzer ihm seiner mechanischen Strebsamkeit wegen über einige drangvolle Lebenstage mit hinweghalf. Gleiche Gründe wird der mehrjährige Aufenthalt H.'s auf dem gräflich Podewil'schen Rittergute in der Nähe Berlins gehabt haben, welcher mit dem Brande desselben, 1757, endete. Zwei seiner mechanischen Constructionen haben eine Zeit lang allgemeiner in Kreisen von Tonkünstlern und Laien Beachtung gefunden und H. eine Stelle in der Musikgeschichte eingetragen. Die erste war die Ferti-

gung einer Improvisirmaschine, d. h. einer Maschine, welche die Töne, die ein Clavierspieler hervorbringt, sofort notirt. Ueber die Einrichtung derselben unterrichtet der Specialartikel. Ein gewisser Creed zu London (1747) und J. F. Unger zu Eimbeck (1751) hatten über eine solche Maschine zwar geschrieben, aber keine Ausführung derselben bewerkstelligt. Durch Euler mit diesen Beschreibungen bekannt geworden, machte H. sich sofort an die Fertigung derselben und legte sie 1752 der Akademie zur Prüfung vor. Die Akademie fand sich jedoch nicht veranlasst, dieselbe als vollkommen zu erachten, sondern stellte sie H. wieder zurück und überantwortete demselben dabei 25 Thaler als ehrende Anerkennung seiner Bestrebung. Diese Maschine, welche H. bis an sein Lebensende bewahrte, erwarb nach seinem Tode die Akademie käuflich; nach einer anderen Nachricht ist sie 1757 mit verbrannt. Die zweite allgemeiner bekannt gewordene That H.'s war die Verbesserung der Claviergambe, welche er Bogenflügel (s. d.) nannte. Im J. 1753 führte er diese Erfindung bei Hofe der Königin-Mutter vor, wobei Phil. Eman. Bach das Instrument spielte. In Folge dessen erhielt H. später vom König Friedrich II. eine Gnadenpension, die er von 1765 an bis zu seinem Lebensende bezog. †

Hohlflöte, auch Hohlpipe und Thunflöte, nennt man eine Manual- und Labialstimme der Orgel, welche in früherer Zeit meist nur 1,25 metrig gebaut wurde. Deshalb entstand für diese Stimme, wurde sie nur 0,6 metrig gefertigt, der Name Kleinhohlflöte, der in älteren Schriften oft mit Nachthorn und Waldhorn verwechselt wurde. In neuerer Zeit wird dieselbe am häufigsten 1,25- und 2,5 metrig ausgeführt und trägt dann immer den Namen H.; sehr selten findet man sie 5 metrig im Pedal, wo sie dann wohl die Benennung Gross-Hohlflöte erhält. Die kleinste Bauart dieser Orgelstimme fürs Pedal, 0,6- und 0,3 metrig, trägt den Namen Kleinflötbass. Noch ist in Bezug auf die Benennung dieser Stimme hier anzuführen, dass Biermann in seinem Werke S. 5 für dieselbe die Namen Subbass und Thunbass, und Prätorius S. 132 Koppel als gebräuchlich aufführt. Auch Füllstimmen (s. d.) von dieser Bauart findet man mehrerlei unter besonderen Namen in Gebrauch. So heisst dieselbe, 1,67 metrig ausgeführt, im Manuale: Hohlquinte; 3,35 metrig gebaut, im Pedal: Gross-Hohlquinte; und 0,4 metrig gefertigt: Quint-Flöte. — Alle Varianten der H. nun erhalten offene Pfeifen mit etwas weiterer Mensur und sind deshalb von etwas kürzerer Bauart, als die der gewöhnlichen Prinzipalstimmen; auch am Labium (s. d.) erhalten die Pfeifen einen engeren Aufschnitt. Derselbe wird nur so hoch bemessen, dass eben keine Schärfe im Klange hervortritt. Ursprünglich baute man die Pfeifen der H. cylindrisch. Um jedoch der H. den charaktervollen Ton zu verleihen, giebt man jetzt oft den Pfeifen dieser Stimme die Form der Gemshornpfeifen, die Schallröhre nach oben hin enger verlaufen lassend. Die Pfeifen findet man sowohl aus Holz wie auch aus Metall gefertigt, doch ist ersteres das geeignetste und meist angewandte Material. Zuweilen suchen auch Orgelbauer die tieferen Töne der H. mittelst gedeckter Pfeifen hervorzubringen, was aber durchaus zu verwerfen ist, da dadurch ein Theil dieser Orgelstimme eine diesem Register fremde Klangfarbe erhalten muss. 2.

Hohlquinte oder Quintflöt, ist in Bauart und Klang gleich der Hohlflöte (s. d.), nur dass sie als Nebenstimme zu 1,9 Meter, 0,9 Meter und 0,45 Meter gebaut wird.

Hohlschelle, veralteter Name für Quintatön (s. d.).

Hohmann, Christian Heinrich, deutscher musikalisch-pädagogischer Schriftsteller, geboren am 7. März 1811 zu Niederwern bei Schweinfurt, erhielt Unterricht auf Clavier und Orgel theils von seinem Vater, einem Schullehrer, theils von dem Organisten Stepf in Schweinfurt. Auch Violine und andere Orchesterinstrumente spielte er schon frühzeitig, trieb aber mit Vorliebe theoretische Musikstudien. Nachdem er die höhere Bürgerschule in Schweinfurt

durchlaufen hatte, bereitete er sich für das Lehramt vor, wurde sehr jung noch Hülfslehrer zu Reichenberg bei Würzburg und besuchte von 1830 bis 1832 das Seminar zu Altdorf. Im J. 1833 übernahm er selbst die verschiedenen Zweige des Musikunterrichts an diesem Seminare, bis er 1843 als Musik- und Rechenlehrer an das neu errichtete Schullehrer-Seminar in Schwabach versetzt wurde. Seinen Ruf als musikalischer Schriftsteller begründete er durch seinen praktischen Lehrgang für den Gesangunterricht in Volksschulen, sowie durch seine Violin- und Clavierschule, drei Werke, die den gewiegten Lehrer verrathen und mehrfach neu aufgelegt worden sind. Ganz vorzüglich ist aber sein »Lehrbuch der musikalischen Composition, nach pädagogischen Grundsätzen bearbeitet« (2. Aufl., Altdorf, 1849; 3. Aufl. in 2 Bdn., Altdorf, 1856 und 1857), welches klares Wissen und selbstständiges Denken bekundet und einen neuen, eigenartigen Lehrgang einschlägt.

Hohnstock, Karl, trefflicher Componist, sowie guter Clavier- und Violinspieler, geboren 1828 in Braunschweig, stammt aus einer sehr musikalischen Familie und machte schon um 1846 grössere Concertreisen. Von 1848 bis 1860 wirkte er in Philadelphia als hochgeschätzter Musiklehrer und erhielt von der dortigen Universität die Doctorwürde. Hierauf kehrte er in seine Heimath zurück und lebte privatisirend in Blankenburg, sodann und noch gegenwärtig in Braunschweig. Er schrieb Sinfonien, Ouvertüren, Clavier- und Violinconcerte, sowie grössere und kleinere Vocalwerke, veröffentlichte aber nur sehr wenig, obwohl seine im Druck erschienene Concertouvertüre und Sonate für Pianoforte und Violine von einem aussergewöhnlichen Compositionstalent deutlich Rechenschaft ablegten. — Seine Schwester, Adele H., war eine vorzügliche Pianistin, die in Concerten zu Paris und Hamburg 1848 durch ihr Spiel Aufsehen machte.

Hoinrich, Adam Sigismund, bedeutender deutscher Trompetenvirtuose, starb um 1737 als Stadttrompeter zu Breslau. Er war auch als Componist zu seiner Zeit rühmlich bekannt.

Hol, Richard, einer der hervorragendsten holländischen Componisten der Gegenwart, geboren um 1840 zu Utrecht, ist Dirigent der städtischen Concerte seiner Vaterstadt. Durch Sinfonien und andere grosse Orchesterwerke (Einleitung zur Legende vom fliegenden Holländer, »Erklärung« u. s. w.), sowie durch Vocalcompositionen hat er sich auch in Deutschland einen geachteten Namen erworben.

Holbach, Paul Heinrich Dietrich, Baron **von,** geistvoller materialistischer Philosoph und Schriftsteller, der Sohn eines reichen Emporkömmlings, geboren um 1723 zu Heidelsheim in der bairischen Pfalz, kam in früher Jugend nach Paris, wo er bis an seinen Tod, am 21. Juni 1789, im angenehmsten Lebensgenuss, aber ununterbrochen arbeitsam, lebte. Unter seinen Werken befinden sich auch zwei musikalische Streitschriften, in denen er, gleich J. J. Rousseau und Baron Grimm, im Interesse der italienischen die französische Musikrichtung bekämpft. Es sind dies: »*Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'opéra*« (Paris, 1752) und »*Lettre à une dame sur l'état présent de l'opéra*« (Paris, 1752).

Holbein, Franz Ignaz **von,** deutscher Musiker, Schauspieler, Maler, Sprachmeister und dramatischer Schriftsteller von ausgezeichnetem Talent, geboren 1779 zu Zippersdorf bei Wien, wurde frühzeitig bei der Lottodirektion in Lemberg angestellt, folgte aber bald seinem Triebe nach Unabhängigkeit und zog unter dem Namen Fontano in die Welt. Um 1797 lebte er als Musik- und Sprachlehrer in Berlin, bis er 1798 durch Iffland bei dem dortigen Theater angestellt wurde, wo er besonders als Basssänger gefiel. Später lebte er als Theaterdichter in Wien, ging dann als Sänger und Schauspieler nach Regensburg und übernahm endlich nach einander die Direktion der Bühnen von Würzburg und Bamberg, die Regie des Theaters in Hannover und die Leitung des Theaters in Prag. In diesen Stellungen hatte er so viel Geschäfts-

kenntniss und praktische Einsicht bewiesen, dass er endlich als Direktor des kaiserl. Hofburgtheaters nach Wien berufen wurde. Er übernahm, 70 Jahre alt, unter schwierigen Umständen 1849 sogar noch die Direktion des dortigen Hofoperntheaters und starb am 5. Septbr. 1855. Seine Schrift über den Werth musikalisch-theatralischer Dichtungen ist auch für Tonkünstler von hervorragendem Interesse.

Holberg, Ludwig, Freiherr von, vortrefflicher Violinvirtuose und gebildeter Tonkünstler, noch bekannter als Schöpfer der neueren dänischen Literatur, war am 6. Novbr. 1684 zu Bergen in Norwegen geboren, studirte in Kopenhagen Theologie und wirkte dann als Hauslehrer. Durch Sprachen- und Musikunterricht wusste er sich so viel zu erübrigen, dass er nach und nach Holland, Deutschland, Frankreich und endlich auch England besuchen konnte, wo überall er sich auch als Violinspieler mit Beifall hören liess. Seit 1718 lebte er als Professor in Kopenhagen und widmete sich dichterischen und schriftstellerischen Arbeiten, die ihm wohlverdienten Ruhm und Ehre eintrugen und mit denen er sich bleibende Verdienste um die dänische Literatur und Bühne erworben hat. Im J. 1747 in den Freiherrnstand erhoben, starb er am 27. Jan. 1754 zu Kopenhagen.

Holcombe, Heinrich, englischer Opernsänger und Vocalcomponist des 18. Jahrhunderts, wirkte als einer der Ersten an der nationalen Singbühne zu London, in welcher Stadt er im J. 1756 gestorben ist.

Holden, John, britischer Musikgelehrter, gebürtig, wie es scheint, aus Schottland, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Professor an der Universität zu Glasgow und veröffentlichte die bis dahin in England beste und gründlichste theoretische Schrift, betitelt: »*An essay towards a rational system of music*« (Glasgow, 1770). Dieselbe behandelt die Elemente der praktischen Tonkunst und die Theorie der Musikwissenschaft.

Holder, Joseph William, guter englischer Orgel- und Clavierspieler, sowie Componist, geboren 1765 zu London, war Chorknabe der königl. Kapelle und machte bei seinem Vater tüchtige musikalische Studien. Als Organist fungirte er zuerst an der Kirche *St. George the martyr*, dann in einem Orte der Grafschaft Suffolk, nachdem er 1792 Baccalaureus der Musik in Oxford geworden war. In Essex später privatisirend, war er 1824 noch am Leben. Er hat viele Kirchenstücke, Claviersachen und Gesänge componirt.

Holder, William, gelehrter englischer Contrapunktist und Kirchencomponist, geboren 1614 in der Grafschaft Nottingham, war Doctor der Theologie, Canonicus und Subdiaconus der königl. Kapelle, der sich die Verbesserung des Kirchengesanges in seiner Parochie sehr angelegen sein liess. Er starb 1697 zu London. In Tudway's Collection befinden sich vier sehr beachtenswerthe Anthems von ihm. Burney lobt seine »*Elements of speech*« (1669) als lehrreich für Vocalcomponisten, und seine »*Treatise of the natural grounds and principles of harmony*« (London, 1694; weitere Aufl. 1701 und 1734) hatte auch einen bedeutenden äusseren Erfolg.

Hole, John, s. Hoyle.

Holfeldt, auch mitunter Hohlfeld geschrieben, ausgezeichneter Contrabassvirtuose, war 1738 in der Herrschaft Schluckenow in Böhmen geboren. Für den Kaufmannsstand bestimmt, aber in seinen Geschäften nicht vom Glück begünstigt, nahm er mit dem grössten Eifer die Uebungen auf dem Contrabass wieder auf und reiste 1765 nach Paris. wo er im Orchester der Grossen Oper Anstellung erhielt und sich öfter sehr erfolgreich als Solist hören liess. Im J. 1774 musste er nach Böhmen zurückkehren, um die Handlungsgeschäfte seines Vaters zu übernehmen. Reichardt, der ihn 1775 ein Concert spielen hörte, spricht mit Bewunderung von dieser Leistung. H.'s Todesjahr ist nicht bekannt, fällt aber wahrscheinlich in das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts.

Holländer, Alexis, vortrefflicher deutscher Componist und Dirigent, ge-

boren am 25. Febr. 1840 zu Ratibor in Schlesien, besuchte das St. Elisabethsgymnasium zu Breslau und trieb eifrig Clavierspiel bei Karl Schnabel und Ad. Hesse. Als Primaner leitete er bereits einen aus Schülern bestehenden Gesangverein. Von 1858 bis 1861 besuchte er als Student der Philosophie die Universität zu Berlin, gleichzeitig aber auch die königl. Akademie der Künste, an der er unter Grell und A. W. Bach die höheren Musikstudien betrieb. Ausserdem bildete er sich noch privatim in der Composition beim königl. Kammermusiker Böhmer weiter aus. Seit 1861 wirkt H. als Lehrer der Chorklasse und des Clavierspiels an der Akademie des Professors Th. Kullak und dirigirt seit 1865 einen Gesangverein (von 1870 an Cäcilienverein genannt), der mit Consequenz und Erfolg beflissen ist, vorzugsweise in Berlin noch unbekannte Werke älterer wie neuerer Meister zu Gehör zu bringen. Die Aufführungen von Brahms' »Deutschem Requiem« (1872) und Händel's »Semele« (1875) gehören zu den Glanzthaten dieses von H. vortrefflich organisirten Vereins. Von H.'s Compositionen sind Clavierstücke, sowie ein- und mehrstimmige Gesänge, welche den feinsinnigen, intelligenten Tondichter bekunden, im Druck erschienen. — H.'s Gattin, Anna H., geborene Becky, geboren am 5. Jan. 1840 zu Berlin, ist eine geschätzte Concertsängerin mit sympathischen, wohlgebildeten Stimmmitteln, die auch ausserhalb ihrer Geburtsstadt verdienten Beifall gefunden hat. Sie ist von 1855 bis 1858 auf dem Stern'schen Conservatorium unter Sabbath und Jul. Stern ausgebildet worden und wirkt gegenwärtig als treffliche Gesanglehrerin.

Holland, Holländische Musik, s. Niederlande.

Holland, Constantin, deutscher Tonkünstler, geboren 1798 in Posen, studirte um 1822 Theologie in Breslau und zeichnete sich gleichzeitig als guter Sänger und fertiger Flötenbläser aus. Im J. 1823 begann er sich ganz der Tonkunst zu widmen, die er von da ab eifrig in allen ihren Zweigen studirte. Als Musikdirektor wurde er 1829 am Breslauer Theater angestellt, welche Stellung er eine Reihe von Jahren umsichtig bekleidete. Von seinen Compositionen sind nur kleinere Clavierstücke erschienen und ein Vaudeville, »Nicolo Paganini«, bekannter geworden.

Holland, Johann David, beliebter deutscher Gesangscomponist, geboren 1746 bei Herzberg am Harz, war Musikdirektor an der Katharinenkirche zu Hamburg. Als Componist trat er um 1774 mit kleinen Clavier- und Vocalsachen auf, sodann 1780 mit dem in Hamburg sehr beifällig aufgeführten Oratorium »Die Auferstehung Christi« und 1790 mit einem Entr'act zu dem Trauerspiel »Hamlet«. Sehr verbreitet waren seine Gesänge mit Clavierbegleitung, von denen er mehrere Hefte veröffentlicht hat.

Hollander, Christian, ein vorzüglicher niederländischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, geboren um 1520 in Holland, hiess eigentlich Christian Jans, und wurde 1549 zum Kapellmeister von Sancta Walburgis in Oudenarde ernannt. Er trat um 1556 in die Dienste des deutsch-römischen Kaisers Ferdinand I., nach dessen Tode, 1564, er bei Maximilian II. fungirte. Schliesslich war er als Caplan der Hofkapelle des Herzogs Wilhelm V. von Baiern in München angestellt, wo er um 1575 gestorben zu sein scheint. Er componirte und veröffentlichte eine bedeutende Anzahl vier- bis achtstimmiger geistlicher und weltlicher Gesänge (München, 1570), sowie eine Reihe deutscher Lieder für fünf und mehr Stimmen mit Begleitung verschiedener Instrumente (München, 1575). Ausserdem gab Joh. Pichler von Schwandorf eine Sammlung dreistimmiger Motetten von ihm unter dem Titel heraus: »*Triciniorum, quantum vivae vocis, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt*« etc. (München, 1573), und 18 andere Motetten von ihm befinden sich in Joanelli's »*Thesaurus musicus*« (Venedig, 1568). H. war ein für seine Zeit ausgezeichneter Tonsetzer, der einen grösseren Ruhm verdient hat, als er ihm in Wirklichkeit zu Theil geworden ist. Sein Styl zeigt eine Reinheit und dabei Eleganz der Harmonie, wie sie der grössten Meister würdig ist; die

Stimmenführung ist vorzüglich und seine Musik überhaupt trägt einen gewissen rhythmischen Charakter, welcher im 16. Jahrhundert kaum sonst noch anzutreffen ist.

Hollander, Hermann, niederländischer Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, war gegen 1650 Musikmeister an der Collegiatkirche St. Maria in Breda und ist durch folgendes Werk bekannt geblieben: »*Jubilus filiorum dei ex SS. PP. suspiriis musico concentu una, duabus, tribus, quatuor vocibus decantandi*« (Antwerpen, 1648).

Hollander, Johann, oder Johann von Holland, niederländischer Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Composition sich vier-, fünf- und sechsstimmige Gesänge in den Sammlungen von Tilman Susato (1543 und 1544) befinden.

Hollander, Sebastian, oder Holoander, niederländischer Contrapunktist, geboren zu Dortrecht am Ende des 15. Jahrhunderts, war Kapellmeister des Herzogs Wilhelm I. von Baiern und Vorgänger Orlando Lasso's in diesem Amte.

Hollandre, Charles Felicien **d',** niederländischer Kirchencomponist, geboren zu Ende des 17. Jahrhunderts in der Provinz Hainaut, war Kapellmeister an der St. Walpurgiskirche zu Oudenarde in Ostflandern und starb als solcher am 23. April 1750. Er hat Kirchencompositionen im würdigen, einfachen Style hinterlassen. — Sein Landsmann und Namensverwandter, Jean d'H., geboren am 24. Decbr. 1785 zu Gent, schrieb Messen, Stücke für Harmoniemusik und Romanzen und starb am 19. Decbr. 1839 zu Gent.

Hollbek, Severin, deutscher Orgelbauer zu Ende des 17. Jahrhunderts, war aus Zwickau gebürtig und baute u. A. 1695 zu Schneeberg ein Orgelwerk von 39 klingenden Stimmen.

Hollbusch, Johann Sebastian, gründlicher deutscher Musiktheoretiker und Componist, der Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Mainz als Musiklehrer wirkte. Man hat von ihm einige Violincompositionen, die ihrer Zeit für gute Unterrichtsstücke galten, sowie ein »Tonlehrsystem«, das in Dialogform abgefasst ist.

Hollmann, Madame, s. Crux.

Holluba oder Holuba, Franz und Wenzel, zwei Brüder und Waldhornvirtuosen aus Böhmen, waren 1763 in der Hofkapelle zu Kassel und später im Orchester der italienischen Oper zu Paris angestellt. Dort befanden sie sich noch 1788, scheinen aber bald darnach nach Deutschland zurückgekehrt zu sein. Einige damals erschienene Duos für Horn tragen ihren Namen.

Holly, Franz Andreas, beliebter Bühnencomponist sowie guter Clavier- und Orgelspieler, geboren 1747 in Böhmisch-Luba, studirte im Jesuitencollegium zu Prag und trat hierauf als Novize zu den Franciscanern, deren Orden er aber vor erlangter Priesterweihe wieder verliess, um Musiker zu werden. Zuerst war er Orchesterdirigent beim Direktor Brunian in Prag, ging dann 1769 in gleicher Eigenschaft an das Koch'sche Theater nach Berlin und wurde 1775 Musikdirektor bei der Wäser'schen Gesellschaft in Breslau. Als solcher starb er am 4. Mai 1783. Für die verschiedenen Theater, deren Dirigent er gewesen, hat er 15 meist beifällig aufgenommene Singspiele, einige grosse Ballets, Ouvertüren, Entr'acte, Chöre und Märsche zu Dramen u. s. w. componirt. Auch mehrere grössere und kleinere Kirchenstücke hat er hinterlassen. Seine Oper, »Der Kaufmann von Smyrna«, erschien im Clavierauszug 1775 zu Berlin.

Holmes, berühmter englischer Fagottvirtuose, dessen Name besonders in den Salomon'schen Concerten zu London um 1793 glänzte. Auch in anderen Concerten der Folgezeit wurde er stets ehrenvoll erwähnt. Man rühmte besonders die Leichtigkeit und Fertigkeit, mit der er sein Instrument rein und wohlklingend zu behandeln wusste.

Holmes, Alfred, hervorragender englischer Componist der Gegenwart,

geboren um 1840 zu London, hat seine musikalischen Studien theils in seiner Vaterstadt, theils in Paris und auf grösseren Reisen durch Deutschland, Schweden und Russland gemacht. Vier Sinfonien, von denen besonders die beiden letzten, »Johanna d'Arc« und »Robin Hood« (1875), gerühmt werden, sowie andere grosse Instrumental- und Vocalwerke bezeichnen bis jetzt sein auf die höchsten Aufgaben gerichtetes Streben, dem in Paris, St. Petersburg und London der Beifall der Kenner zu Theil wurde. Er lebt gegenwärtig wieder in London.

Holmes, Edward, vielseitiger englischer Tonkünstler, geboren 1797 unweit London, bildete sich in der englischen Metropole tüchtig aus und wurde ein sehr gesuchter Musiklehrer. Er besuchte 1837 Deutschland und schilderte die empfangenen musikalischen Eindrücke in dem interessanten Buche: »*Ramble among the musicians of Germany*« etc. (London, 1838 und in weiteren Aufl.). Von 1829 an war er musikalischer Mitarbeiter an dem neu gegründeten Journal »Atlas« und veröffentlichte weiterhin eine Biographie Mozart's nach Nissen (London, 1845). Im J. 1849 ging er nach Amerika, wo er als Musiklehrer und musikalischer Schriftsteller sehr thätig war und starb am 28. Aug. 1859.

Holmes, John, englischer Kirchencomponist, war um 1600 Organist zu Salisbury. Gesänge von ihm befinden sich in dem berühmten Sammelwerke »*The triumph of Oriana*«.

Holms, Georges, berühmter englischer Tonkünstler, lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts und war Organist zu Lincoln.

Holowin, Georg, Herr von Comines und Holowin in Flandern, Feldherr und Diplomat in seinen Blüthejahren, hat auch als Schriftsteller sich hervorgethan. Unter seinen Büchern befindet sich eines, »*De musica*« betitelt, das nach Walther's Aussage sehr Verschiedenes und oft Unerhörtes bieten soll. Nach Swertii *Athen. Belgic.* starb H. 1537 an der Schwindsucht und liegt im Schlosse Holowin begraben. †

Holstein, Franz **von,** hervorragender deutscher Componist der Gegenwart, geboren am 16. Febr. 1826 zu Braunschweig, war der Sohn eines höheren Militärs und ebenfalls für den Kriegerstand bestimmt. Einiger Clavierunterricht, den er genoss, und der Besuch musikalischer Aufführungen weckten in ihm eine leidenschaftliche Liebe zur Tonkunst und eiferten ihn zu naturalistischen Compositionsversuchen an. In seinem 15. Jahre musste H. in das Cadettenhaus in Braunschweig treten, wo er in Rob. Griepenkerl einen Lehrer fand, der den musikalischen Beruf seines Schülers erkannte und demselben bedeutende Förderung angedeihen liess. Während H. sich zum Officiersexamen vorbereitete, arbeitete er zugleich heimlich an einer kleinen zweiaktigen Oper, »Zwei Nächte in Venedig«, die er, als er 1845 zum Lieutenant ernannt worden war, im Privatkreise aufführte. Seitdem nahm er geregelten Unterricht im Clavierspiel und in der Compositionslehre und studirte die Opernpartituren der Meister, von denen besonders Meyerbeer einen enthusiastischen Eindruck in ihm hervorrief. Nach dem Feldzuge in Schleswig-Holstein, den H. mitgemacht hatte, begann er in Braunschweig eine grosse fünfaktige Oper, deren Textbuch sich an Scott's Roman »Waverley« anlehnte und die er 1852 als Adjutant des Landwehrbataillons in Seesen vollendete. Die Ouvertüre derselben hatte schon früher die Aufmerksamkeit H. Litolff's erregt, der auch die ersten kleinen Gesangssachen H.'s zum Druck beförderte. Das erbetene Urtheil M. Hauptmann's in Leipzig über die genannte Oper fiel so günstig aus, dass H., trotz des Widerstrebens seines Vaters, seinen Abschied vom Militär nahm und 1853 nach Leipzig übersiedelte. Neben fleissigen theoretischen und technischen Studien, denen er im dortigen Conservatorium und unter der Privatleitung Hauptmann's oblag, componirte er einige Kammermusikstücke, viele vierstimmige Gesänge, sowie eine Concertouvertüre »Loreley«. Krankheit nöthigte ihn, 1854 in das elterliche Haus in Braunschweig zurückzukehren, aber schon 1856 suchte er das künstlerisch anregende Leipzig wieder auf und füllte bei Hauptmann

und Rietz die letzten Lücken seiner musikalischen Bildung aus. Zugleich schuf er eine Reihe von Orchester- und Kammermusikwerken. Hierauf besuchte er Süddeutschland und Italien, wo er in Rom den Winter 1856—1857 verlebte. Seitdem schrieb er auch mehrere grössere und kleinere Kirchencompositionen. Im J. 1858 verweilte H. in Berlin, ein Jahr später in Paris und pflog Umgang mit den bedeutendsten künstlerischen Grössen. Immer aber kehrte er nach Leipzig zurück, wo er seinen häuslichen Herd begründet hatte. Körperliche Leiden jedoch wirkten lähmend auf seine Productivität, und er musste auf ärztlichen Rath hin sogar seine regelmässigen Clavierübungen einstellen. Statt dessen hörte er Collegien über Aesthetik, Geschichte, Philosophie, und mechanische Arbeiten, besonders Zeichnen, sowie poetische Beschäftigungen füllten seine Zeit vollends aus. Schon glaubte man, dass er das Kunstgebiet, dem er seine ganze Existenz geopfert hatte, für immer verlassen habe. Da erschien er 1869 mit der von ihm gedichteten und componirten Oper »Der Haideschacht« auf der Hofbühne zu Dresden und am 29. Jan. 1870 in Leipzig, und dieses feinsinnige edle Werk fand dort, sowie in München, Weimar, Kassel, Köln u. s. w. einen Beifall, wie er lange keiner deutschen Oper zu Theil geworden war, so dass es noch fortwährend auf dem Rundgang über die Bühnen begriffen ist. Nicht minder bedeutenden Erfolg, obwohl weniger Glück hatte H.'s feine komische Oper »Der Erbe von Morley«, welche 1872 das Stadttheater zu Leipzig zuerst brachte, und ohne Zweifel stehen von H. noch hervorragende musikalisch-dramatische Werke zu erwarten, wenn ihm Gesundheit und Productionslust auch ferner zur Seite bleiben. Denn H. charakterisirt sich als ein begabter, mit vollem Herzen gebender Componist, welchem nach Seite des Gesanglichen wie des Instrumentalen hin eine überraschend gewandte und sichere Beherrschung der Mittel eigen ist.

Holtei, Karl von, dramatischer und lyrischer deutscher Dichter, auch Gesangscomponist, geboren am 24. Jan. 1798 zu Breslau, studirte daselbst, wandte sich aber plötzlich der Schauspielkunst zu. Später wurde er in Breslau als Theatersecretär und Bühnendichter angestellt, ging dann nach Berlin und wurde 1825 beim Königsstädter Theater daselbst in gleicher Eigenschaft engagirt. Hier verfasste er seine mit grösstem Beifall aufgenommenen Liederspiele »Die Wiener in Berlin« und »Die Berliner in Wien«, sowie die Schauspiele »Der alte Feldherr« und »Lenore«, zu denen sämmtlich er die Musik selbst arrangirte. Ausserdem lieferte er dem Componisten Franz Gläser den Text zu dessen beliebter Oper »Des Adlers Horst«. Im J. 1834 verliess er Berlin und unternahm mit seiner Gattin Gastspielreisen. Im J. 1837 übernahm er als Direktor das Theater zu Riga und 1841 das Stadttheater zu Breslau, von wo er sich als Privatmann nach Graz zurückzog und hochbetagt noch lebt. Als Dichter hat er das Verdienst, das Vaudeville in Form des deutschen gemüthlichen Liederspiels in Deutschland eingebürgert zu haben. Viele seiner Lieder, von denen er unter dem Titel »Deutsche Lieder« (Schleusingen, 1834; 2. Aufl. 1836) eine Sammlung herausgab, sind mit Recht populär und allgemein beliebt. Von seinen Compositionen erschienen: »Dichter und Sänger, Sammlung deutscher Lieder mit Pianoforte« (Berlin, 1832) und »Das Vaterland für eine Singstimme mit Pianoforte«. — Ueber seine zweite Gattin, Julie von H., geborene Holzbecher, s. den Artikel Holzbecher.

Holten, Karl von, vorzüglicher deutscher Pianist, geboren am 26. Juli 1836 zu Hamburg, genoss zuerst den Musikunterricht Jacques Schmitt's, dann Grädener's in seiner Vaterstadt und vollendete seine Studien von 1854 bis 1856 im Conservatorium zu Leipzig. Seitdem wirkt er in Hamburg als sehr geschätzter Concertspieler und Musiklehrer und hat sich in ersterer Eigenschaft sehr erfolgreich auch in Kiel, Lübeck, Berlin u. s. w. hören lassen. Von seinen Compositionen erschienen Kammermusikwerke, eine Kindersinfonie, Claviersachen und Lieder mit Pianofortebegleitung.

Holtheuser, Johann von, Magister und Dichter, geboren zu Anfang des

16. Jahrhunderts in Hildburghausen, woselbst er auch lebte und wirkte, veröffentlichte ein Lobgedicht, betitelt: »*Encomium musicae, artis antiquissimae et divinae carmine elegiaco scriptum*« etc.

Holtzmann, deutscher Kirchencomponist, war von etwa 1770 an zwanzig Jahre hindurch kurfürstl. pfälzischer Hofkapellmeister in Meersburg. Er war bereits in Verschollenheit gerathen, als J. B. Hamma 1861 bei Durchstöberung der Kirchenschätze in Meersburg und der dort liegenden Compositionen H.'s die Entdeckung machte, dass das Credo der vierten Messe von H. in der Melodie identisch sei mit derjenigen der französischen Marseillaise. Diese Musikweise als ursprünglich deutsche zu reclamiren, lohnt aber kaum der Mühe, da sie in der bekannten rhythmischen Fassung ächt französisch ist und bleibt.

Holtzner, Anton, deutscher Kirchencomponist des 17. Jahrhunderts, hat Messen, Motetten, Magnificats u. s. w. seiner Composition hinterlassen.

Holuba, s. Holluba.

Holz der verschiedensten Art hat man seit den ältesten Zeiten zur Fertigung von Tonwerkzeugen angewandt. Instinktiv wählte man von den H.arten stets die die Fortpflanzung des Schalles förderndsten (Kiefern- und Tannenholz) zu Resonanzböden und die härteren anderweitig zweckdienlichst, so dass wir, wo uns genauere Kunde über Beschaffenheit und Art der in frühesten Zeiten zu den Einzelntheilen von Instrumenten angewandten H.arten wird, oft staunen müssen, wie die Sinnigkeit der Alten gleichen Anforderungen zu genügen verstand, wie in der Jetztzeit die Praxis im Bunde mit der Wissenschaft. Das H. nämlich, was jetzt zum Instrumentbau als vorzüglichstes erachtet wird, muss Gewächsen entnommen sein, die unter bevorzugten Gedeihensbedingungen emporwuchsen. Bäume, die an sonnigen, nicht sumpfigen Orten gewachsen sind und in der höchsten Kraftfülle zu einer Zeit — Herbst oder Winter oder der entsprechenden Jahreszeit —, wo die Saftcirkulation im Pflanzenreiche eine geringere oder gänzlich unterbrochene ist, gefällt sind, hält man allgemein für zum Instrumentbau vorzüglich brauchbares H. liefernd. Das H. von durch Windbruch oder Raupenfrass geschädigten Gewächsen, sowie wurmstichiges oder zum Theile bläulich aussehendes gilt für durchaus ungeeignet zur Fertigung von Tonwerkzeugen. Das als geeignet erachtete H. wird jedoch nicht sofort verwandt, sondern erst jahrelang an trockenen, schattigen Orten, wo es an allen Seiten dem Luftzuge zugänglich ist, aufbewahrt, ehe es in Gebrauch genommen wird. Diese Aufbewahrung bewirkt die Entfernung fast jeder Feuchtigkeit aus dem organischen Gewebe des H.es und giebt dem Molekülsystem desselben die die Klangwirkung förderndste elastische Eigenschaft, welche kein anderes zum Instrumentbau verwandtes Material besitzt. Die elastische Eigenschaft der verschiedenen H.arten, so hat man durch die Wissenschaft gefunden, ist nicht allein bei den verschiedenen H.arten an und für sich sehr verschieden, sondern auch noch bei derselben Art, je nachdem die Tonfortpflanzung der Faser entlang, senkrecht gegen die Jahresringe oder parallel mit den Ringen geführt wird, wie folgende Tabelle, Tyndall's Werk »Der Schall« S. 50 entnommen, ergiebt:

Name des Holzes.	Der Faser entlang.	Senkrecht gegen die Ringe.	Parallel den Ringen.
Akazie	15467 M.	4840 M.	4436 M.
Kiefer	15218 „	4382 „	2572 „
Birke	10965 „	6028 „	4643 „
Eiche	12622 „	5036 „	4229 „
Tanne	10900 „	4611 „	2605 „
Ulme	13516 „	4665 „	3324 „
Sycamore	14639 „	4916 „	3728 „
Esche	15314 „	4567 „	4142 „
Erle	15306 „	4491 „	3423 „
Espe	16677 „	5297 „	2987 „
Ahorn	13472 „	5047 „	3401 „
Pappel	14050 „	4600 „	3444 „

in einer Sekunde. Noch mag hier angeführt werden, dass man das wohl ausgetrocknete H. gegen Zerstörung durch Würmer mittelst eines Anstrichs zu schützen sucht, und zwar das H. der Tannen, was zum Bau von Orgelpfeifen benutzt werden soll, durch öfteres Bestreichen mit einem heissen Absud von einem Theile Wallnussblätter und drei Theilen Wermuth, in welchem man auf ein Quart 3 Loth Alaun und 4 Loth Kampfer auflöst, und das zu Resonanzböden angewandte durch Ueberziehen mit einem dünnen Lack. Wie nun die Kenntniss bisheriger Erfahrungen und die Entdeckungen der Wissenschaft in neuerer Zeit von berühmten Instrumentbauern in der Praxis benutzt werden, lehrt die bekannte Art, wie der berühmte deutsche Geigenbauer Jacob Stainer oder Steiner (s. d.) sein zu verarbeitendes H. sich selbst suchte. Er reiste zu dem Ende in Gleirsch, einer Gegend hinter dem Haller Salzberge, herum und suchte dort an sonnigen Abhängen gewachsene Fichten aus, welche er zur Winterzeit schlagen, abschälen, zu Brettern schneiden liess und erst nach jahrelanger Lagerung verarbeitete. Diesem Berichte fast gleichlautend ist eine Erzählung aus grauester Vorzeit. Ling-lun (s. d.) ging auf Kaiser Hoang-ti's (s. d.) Befehl in die im nordwestlichen China gelegene Provinz Si-jung und schnitt behufs zu fertigender Flöten völlig ausgewachsene Bambusrohre von den sonnigen Abhängen der Berge. Die gleichartige Knotenbildung dieser Rohre blieb nicht ohne Einfluss auf die chinesische Kunst. Ferner wird in chinesischen Schriften berichtet, dass Fuhi (s. d.) den Körper des Scheng (s. d.) aus dem H. des Tung-mu, einer Tannenart, fertigte, und der Baum, dessen H. zu Instrumenten angewandt werden sollte, an südlichen Bergabhängen gewachsen sein musste. Die beiden angeführten geschichtlichen Thatsachen, welche klar darlegen, nach welchen Grundsätzen sinnige Fachmänner in neuester wie ältester Zeit Bäume auswählten, aus denen sie H. zum Bau von Tonwerkzeugen gewannen, zeigt eine Unveränderlichkeit nach Jahrtausenden, wie man wohl nur selten begegnet. Eine gleiche, wie einzelne Beispiele lehren, zeigt sich fast noch heute in Bezug auf die Anwendung der H.arten zu Einzelntheilen der Instrumente. Ob letztere durch die wissenschaftlich festgestellte verschiedenartige Fortpflanzung des Tones mit der Zeit moderirt werden wird, ist noch fraglich, was theilweise wohl seinen Grund mit in der oft geringen wissenschaftlichen Bildung der Instrumentbauer haben mag. Soviel scheint jedoch sicher zu sein, dass durch die bisherigen wissenschaftlichen Erforschungen schon die gewohnten H.gebrauchsarten oft ohne Nachtheil verändert werden könnten. Was noch über die bisherige H.gebrauchsart zu besonderen Instrumenten zu sagen wäre, ist so umfangreicher und unsystematischer Natur, dass es, in zusammenhängender Weise aufgestellt, dem Leser keine überschauliche Klarheit der gegenwärtig herrschenden Gebräuche bieten dürfte, weshalb wir bei jedem Tonwerkzeuge insbesondere über die H.art berichten, aus welcher selbiges gefertigt wird und in dieser Beziehung auf die Specialartikel dieses Werkes verweisen. C. B.

Holz, Karl, begeisterter Musikfreund und Förderer der Künstler, zugleich ein tüchtiger Violinspieler, geboren 1799 in Wien, war niederösterreichisch-ständischer Beamter, stand aber in enger Verbindung mit allen hervorragenden Tonkünstlern seiner Vaterstadt, besonders mit Beethoven, der ihn vielfach freundschaftlichst auszeichnete. H. war auch seit 1829 Direktor der vom Chorregenten Franz Xaver Gebauer 1819 gegründeten *Concerts spirituels* in Wien, welche noch gegenwärtig bestehen und die er während seiner langjährigen Leitung auf eine achtungswerthe Stufe hob. Insbesondere verdankte man es ihm, dass Beethoven's Werke dem Publikum vorgeführt und dadurch der Geschmack an classischen Tonwerken in Wien angeregt wurde. H. war allgemein um so höher geschätzt und verehrt, als er im Leben ein ebenso geist- als gemüthvoller jovialer Mann war, welcher wie durch seine Kenntnisse, so durch seinen Witz zu unterhalten wusste. Er starb am 9. Novbr. 1858 zu Wien.

Holzapfel, Johann Gottlob, musikkundiger deutscher Theologe, geboren

am 1. Mai 1739 zu Odershausen im Waldeck'schen und gestorben als Oberpfarrer und Inspektor der Kirchen und Schulen der Herrschaft Schmalkalden am 21. Juni 1804, lieferte in der Vorrede zu Vierling's Choralbuch viele praktische Vorschläge zur Verbesserung des Kirchengesangs. — Sein Zeit- und Standesgenosse, Bruno H., war Subprior im Augustinerkloster zu Regensburg und gab um 1760 zu Nürnberg verschiedene Claviersachen seiner Composition heraus.

Holzbauer, Ignaz, gediegener und fruchtbarer Componist von Opern, Kirchenmusiken, Orchesterwerken, geboren 1711 in Wien, war der Sohn eines Lederhändlers, der ihn für die Rechtsgelehrsamkeit bestimmte. Seine Vorliebe für die Musik zu befriedigen, schloss er sich an die Chorknaben des St. Stephansdomes an, die ihm gegen allerlei kleine Vergütungen einige Unterweisung im Gesang, Clavier-, Violin- und Violoncellospiel ertheilten. Die Theorie der Musik studirte er heimlich nach dem »*Gradus ad Parnassum*« von Fux, der ihn auch zu Compositionsversuchen anregte. Um nach Italien zu kommen, trat er als Secretär in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis, mit dem er jedoch nur bis Laibach gelangte, worauf er mit einem Wiener Arzte die Reise nach Venedig fortsetzte. Nach sechs Monaten wurde er durch ein Fieber zur Rückkehr nach Wien gezwungen, nach dessen Beseitigung er als Dirigent der italienischen Oper des Grafen Rottal nach Mähren ging. Mit seiner jungen Gattin wurde er 1745 am Hoftheater zu Wien angestellt, er als Musikdirektor, sie als Sängerin. Nach einer zweiten italienischen Reise von 1747 an, folgte er im August 1750 einem Rufe als Hofkapellmeister nach Stuttgart, wo er ausschliesslich für die Kirche und Kammer componirte, u. A. zwei Oratorien (»*Isacco*« und »*La Betulia liberata*«), 21 Messen, 37 Motetten, Misereres u. s. w. Früher componirte Opern und Ballets verwarf er nun selbst und gab sie nicht zur Aufführung her. Dagegen schrieb er 1753 für das neu erbaute kurfürstl. Theater zu Schwetzingen die pastorale Oper »*Il figlio delle selve*«, die einen so glänzenden Erfolg hatte, dass er alsbald als Direktor der Hofkapelle nach Mannheim gezogen wurde, wo er sich mit der Oper »*Issipile*« einführte, der er mehrere andere italienische Singspiele folgen liess, unter diesen die sehr beifällig aufgenommene »*Isola disabitata*« und den »*Don Chisciotto*«. Im J. 1756 unternahm er eine dritte Reise nach Italien, deren hauptsächlicher Zielpunkt Rom und die dortige päpstliche Kapelle war. Kaum über Wien nach Mannheim zurückgekehrt, war er schon 1757 wieder in Turin, wo er, einem Auftrage folgend, dem dortigen königl. Theater die Oper »*Nitetti*« lieferte, deren grossartiger Erfolg ihm von Mailand aus das Gesuch, auch für dort eine neue Oper zu schreiben, eintrug. Vorerst reiste er aber über Paris nach Mannheim zurück und traf erst 1759 in Mailand mit seinem »*Alessandro nell' Indie*« ein, welcher für eine seiner besten dramatischen Partituren gilt und in nicht ganz zwei Monaten dreissig Mal hinter einander bei stets überfülltem Hause aufgeführt wurde. Alle weiteren, sehr zahlreichen Aufträge italienischer Bühnendirektionen lehnte er ab und begab sich wieder nach Mannheim, wo er noch zahlreiche Orchester- und Instrumentalwerke componirte, weiterhin die Opern »*Ippolito e Arricia*« (1768), »*Adriano in Siria*« (1772) und hierauf viele Messen, Psalme, Motetten u. dergl., sowie die Oratorien »*La morte di Gesù*«, »*La Giuditta*« und »*Il giudizio di Salomone*«. Im J. 1776 folgte seine erste und einzige deutsche Oper »Günther von Schwarzburg«, mit prachtvoller Ausstattung häufig gegeben und in Mannheim beim Verfasser im Druck erschienen, sodann noch »*La clemenza di Tito*«, »*Le nozze d'Arianna e di Bacco*«, das Melodram »Der Tod der Dido« und endlich 1782 »*Tancredi*«, welche letztere Oper er für das Münchener Theater schrieb, aber da sein Gehör 1781 sehr schwach geworden war, nicht mehr hören konnte. Als seine letzte vollendete Arbeit gilt eine Messe mit deutschem Text vom Kammerrath Kohlenbrenner, deren künstlerischer Werth sehr bedeutend sein soll. H. starb an einer Brustentzündung am 7. April 1783 zu Mannheim. Seine Schaffensthätigkeit war bewunderns-

werth, und auch als Lehrer hat er vortrefflich gewirkt. Seine Werke bestehen in Oratorien, 26 vierstimmigen Messen mit Orchester, 37 Motetten und anderen Kirchencompositionen, ferner in einer deutschen und zehn italienischen Opern, vielen Schäfer- und Singspielen, sowie Ballets, endlich in 96 Sinfonien, 18 Quartetten, meist für Streichinstrumente, und 13 Concerten für verschiedene Instrumente. Hauptvorzug derselben ist die innigste Verschmelzung einer ausdrucksvollen und fliessenden Melodie mit der strengsten harmonischen Reinheit des Satzes und der trefflichsten Behandlung der Singstimmen wie des Orchesters, weshalb er auch Bedeutenderes im dramatischen wie im kirchlichen Styl leistete, obgleich sich Mozart selbst über den letzteren sehr günstig äusserte. In den hinterlassenen Papieren H.'s fand sich auch seine Selbstbiographie, die im Octoberhefte des musikalischen Correspondenten von 1790, S. 107 ff., abgedruckt ist. H. war überhaupt ein gut gebildeter Mann, der sehr gewandt die lateinischen und italienischen Dichter las und den Horaz fast ganz auswendig wusste.

Holzbecher, Karl David, guter deutscher Tenorsänger, geboren 1779 zu Berlin, sang schon 1794 kleinere Opernparthien im Nationaltheater daselbst und wurde nach Mutation seiner Stimme für zweite Tenorrollen fest engagirt. Bis 1825 gehörte er der königl. Oper als brauchbares Mitglied an, wurde dann pensionirt und starb am 20. Mai 1830 zu Berlin. — Seine Tochter, Julie H., geboren zu Berlin am 29. Juli 1809, war seit 1824 als Schauspielerin und Opernsängerin am königsstädtischen Theater daselbst angestellt, verheirathete sich 1830 mit K. von Holtei (s. d.) und verliess mit demselben 1834 Berlin. Sie starb in Folge zu früher Entbindung am 10. Jan. 1839 zu Riga.

Holzblasinstrumente nennt man alle Blasinstrumente, deren Klangröhren aus Holz gefertigt sind. Die Tonzeugung bei diesen Instrumenten wird entweder durch eine besondere Art der Einhauchung des menschlichen Athems, oder durch eine künstlich erzeugte Luftströmung, wie bei den Orgelpfeifen, bewirkt. Kein Culturvolk der Erde gab es, das nicht schon in frühester Entwickelungszeit Tonwerkzeuge dieser Gattung kannte und je nach seinem Bildungsfortschritt ausbildete. Alles die Geschichte der Blasinstrumente (s. d.) Betreffende ist in dem Hauptartikel aufgezeichnet und hier nur wenig die H. allein Berührendes anzuführen; ebenso findet sich auch alles Akustische der H. in dem bezeichneten Artikel vor. Bemerkenswerth ist sonst nur, dass seit dem 16. Jahrhundert die Gattung der H. immer mehr Bedeutung gewonnen und jetzt in freien Räumen im Bunde mit den Blechblasinstrumenten (s. d.) fast jede andere Gattung von Tonwerkzeugen schon verdrängt hat. Vorzüglich lassen sich hier zwei Arten, Flöten und Blattflöten, der H. unterscheiden. Erstere werden durch den freien Luftstrom, letztere durch einen mittelst eines Blattes (s. d.) moderirten Luftstrom tönend erregt. Noch könnte man eine Eintheilung nach der conischen und nichtconischen Bohrungsweise der Schallröhre bilden, welche Eintheilung jedoch, da sie nicht augenblicklich zu erkennen, weniger zu empfehlen ist. Wohl aber wäre eine Eintheilung der H. mit Blättern in solche, die mittelst zweier Blätter, wie Oboe (s. d.), Fagott (s. d.) u. s. w., und solche, die mittelst eines Blattes, wie Clarinette (s. d.) u. a., intonirt werden, anwendbar. Was nun die Klangweise der verschiedenen Arten der H. anbetrifft, so zeigt dieselbe sich, ähnlich derjenigen der Blechblasinstrumente, weniger von einander abweichend als die der Streichinstrumente. Bei letzteren, wohl eine Folge des weniger mächtigen Klanges derselben, hat jede Instrumentart eine leicht erkennbare besondere Klangweise. Bei den H.n hingegen tritt eine solche nur leicht erkenntlich bei den Gattungen zu Tage, und man redet dem entsprechend von clarinett-, oboe- und flötenartig klingenden H.n. Besonders findet dies seine Anwendung bei den Klängen der Orgelpfeifen. Um nun diese Klangunterschiede in der vollendetsten Art bei der Orgel zu geben, befleissigt man sich einer sorgfältigen Bauart im Allgemeinen wie im Speciellen der Orgelpfeifen. Da letztere Bauart in den einzelnen Artikeln ausführlicher berücksichtigt wird, so ist sie hier bei Seite zu lassen und sind

nur die Eigenheiten der allgemeinen Bauweise anzudeuten. Zu allen winddichten Orgeltheilen verwendet man kiehnene Bretter, wo möglich ohne Aeste und ohne harzige Theile. Aeste, wo sie vorhanden, schneidet man aus und füllt das Loch mit gesundem Holze. Diese Holztheile setzt man gleichfaserig laufend, wenn sie mit dem im Artikel Holz (s. d.) angegebenen Absud bestrichen worden sind, zusammen. Pfeifen aus Holz werden nach dem gleichen Prinzip gebaut, doch zu denselben, je nach der gewünschten Klangart, verschiedene Holzarten genommen. Je härter, sagt der Orgelbauer, die Holzart ist, je kerniger ist der Ton, und je weicher, um so zarteren Klang kann man aus derselben erzielen. Die Pfeifen einer Orgel müssen im Innern immer glatt gehobelt sein, und werden, wenn ein vorzüglich kerniger Ton gewünscht wird, mit Leim und Bolus glatt verstrichen. Durch dies Verstreichen bewirkt man ein Verstopfen der Holzporen und giebt den Pfeifen eine bedeutendere Oscillationskraft. Von diesen Allgemeinbestimmungen scheint die wichtigste: dass zu Tonröhren verwandtes Holz stets der Länge nach die Faser laufend haben muss, welche Bestimmung auch bei den durch Menschenhauch intonirten H.n gilt. Alles übrige die H. Betreffende sehe man in den Specialartikeln. 0.

Holzbogen, Joseph, deutscher Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, war bereits Mitglied der Hofkapelle zu München (um die Mitte des 18. Jahrhunderts), als er 1753 nach Italien reiste und bei Tartini seine letzte Ausbildung im Violinspiel und in der Composition erhielt. Er kehrte hierauf in seine frühere Stellung zurück und starb 1779 als pensionirter Kammermusicus zu München. Burney gedenkt seiner in seinem musikalischen Reisetagebuch mit auszeichnendem Lobe. Obwohl von H.'s Compositionen nichts gedruckt wurde, kennt man sechs Sinfonien, sechs Streichtrios, ein Trio für Oboe, Fagott, Horn und ein solches für Violine, Fagott und Bass von ihm.

Holzer, Johann, Organist in Wien, veröffentlichte von seiner Composition 1779 Lieder mit Clavierbegleitung und weiterhin auch Sonaten für Clavier mit Begleitung verschiedener Instrumente.

Holzflöte oder Holzpfeife, ein sehr selten vorkommendes, nur aus Holz gebautes Flötenwerk in der Orgel von 2,5 Meter.

Holzharmonica, s. Harmonica.

Holzhauser, Heinrich, deutscher Tonkünstler, geboren 1675 in Wien, war daselbst kaiserl. Hofkapellmeister, sowie Musikdirektor der Kaiserin Eleonore und starb am 8. März 1726 zu Wien.

Holzheu, deutscher Orgelbauer, lebte in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Ottobeuren in Schwaben und hat in seiner Gegend viele treffliche Kircheninstrumente errichtet.

Holzinger, Pater Benedictus, deutscher Kirchencomponist, aus Aichach in Baiern gebürtig, war seit 1747 Benedictinermönch und hat mehrere Vespern geschrieben, die nicht im Druck erschienen sind. Er starb im J. 1805.

Holzmann, Anton, Benedictinermönch und Kirchencomponist, war zu Anfang des 17. Jahrhunderts Subprior im Marienkloster zu Schutter im Breisgau und veröffentlichte von seinen Compositionen eine Kirchenmusik.

Holzmann, Daniel, deutscher Meistersinger zu Augsburg, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (1571).

Holzmiller, Eduard, trefflicher deutscher Tenorsänger und auch Liedercomponist, geboren um 1806, war zuerst in Wien engagirt, von wo aus er 1830 in Berlin eintraf, am Königsstädtischen Theater als George Brown in der weissen Dame auftrat und für diese Bühne gewonnen wurde. Im J. 1836 verliess er Berlin, nachdem er den Almaviva im »Barbier« als Abschiedsrolle gesungen hatte, und war von da an bis 1842 beim königl. Hoftheater in Hannover engagirt. Er scheint sich hierauf in das Privatleben zurückgezogen zu haben. H. besass eine schöne Stimme und angenehmes Aeussere, jedoch fehlte seinem Vortrag und Spiel seelische Belebung. Von seiner Composition erschienen in Hannover einige Liederhefte. — Seine Gattin, Betty H., geborene

Vio, stammte aus Italien, galt als eine vorzügliche Opernsängerin und war an denselben Bühnen engagirt.

Holzner, Anton, s. Holtzner.

Holzprincipal nennt man eine in manchen Orgelwerken vorkommende Principalstimme, welche, zu 2,5 oder 5 Meter gebaut, in nur schwach ertönenden Orgelabtheilungen, etwa in einem dritten oder vierten Manuale oder im Pedale, disponirt ist und deren Pfeifen durchweg aus Holz gefertigt sind. 0.

Holzsaiten sind ein Klangmaterial, welches sich bei einigen Völkern auf niedriger Kunststufe im Gebrauch befindet. So fertigen in Mittelamerika einige Indianerstämme ein guitarrenartiges Reissinstrument an, dessen Bezug, aus wenigen Saiten bestehend, sie aus den Fasern einer Palmenart fertigen. Der Ton dieser Saiten soll, wie mehrere Reisende versichern, angenehm und ziemlich stark tönend sein. 0.

Homann oder Hohmann, deutscher Componist der Gegenwart, geboren 1811 in Memel, wirkte in seiner Vaterstadt als Theaterkapellmeister und liess daselbst u. A. seine Opern »Karl XII.« (1844) und »Die Küsse« (1846) aufführen.

Homati, Tommaso, italienischer Tonsetzer des 16. oder 17. Jahrhunderts, ist nur noch dadurch bekannt geblieben, dass er Messen und Psalme seiner Composition in den Druck gegeben hat.

Homberger, Paul, tüchtiger deutscher Componist und Contrapunktist, geboren um 1560, war Cantor in Regensburg und starb als solcher daselbst am 19. Novbr. 1634.

Home, Sir Everard, einer der ausgezeichnetsten englischen Physiologen und Anatomen, geboren 1756 zu Edinburg, wurde Professor der Anatomie und Chirurgie am königl. Collegium der Wundärzte zu London, dann Präsident derselben, endlich 1813 zum Baronet und Leibarzt des Prinz-Regenten erhoben und starb am 31. Aug. 1832 zu Chelsea. Unter seinen Werken befinden sich auch gediegene Schriften über den Bau des Ohres und über das Trommelfell.

Homer, der älteste und gefeiertste Dichter- und Sängername des griechischen Alterthums, der Vater der epischen Gesänge, war, der gewöhnlichen Sage nach, ein Sohn des Mäon, daher er auch der Mäonide genannt wurde, und stammt, wie sich fast mit Bestimmtheit nachweisen lässt, aus Jonien in Kleinasien oder aus einer der nahegelegenen Inseln, etwa Chios. Sein Ursprung und sein übriges Leben sind in Dunkel gehüllt, was der Sage Gelegenheit bot, die Fabel ergänzend hinzutreten zu lassen und ihm Blindheit, grosse Lehrer und weite Reisen beizulegen. Ebenso unsicher ist die nähere Zeitbestimmung seiner Blüthe, da man dieselbe von 1105 v. Chr. abwärts bis 850 v. Chr. gerückt hat. Viele Gelehrte der neueren Zeit haben sogar sein Vorhandensein als einzelnes Individuum bezweifelt, während Andere ihn, worauf allerdings die Etymologie seines Namens führt, als den Zusammenfüger schon vorhandener Gesänge, noch Andere endlich vorsichtiger als den Repräsentanten einer ganzen jonischen Sängerschule (s. Homeriden) betrachten. Die beiden Hauptgedichte, die wir unter seinem Namen besitzen, sind die »Ilias« und »Odyssee«, deren Stoff dem Sagenkreise des trojanischen Kriegs entlehnt und so glücklich gewählt und behandelt ist, dass jedes ein gefälliges Ganze bildet. Wie hoch man diese ächten Nationalgesänge feierte, dafür ist Beweis, dass Pisistratus und die Pisistratiden in Athen eine Sammlung derselben veranstalteten und verordneten, dass sie jährlich an dem Fest der Panathenäen von den Rhapsoden (s. d.) öffentlich vorgetragen wurden. Die hohen Vorzüge der H.'schen Gesänge in Bezug auf Inhalt, Darstellung und Sprachform, welche letztere für alle späteren Zeiten als Muster galt, sind der höchsten Bewunderung werth und werden immer gepriesen werden.

Homeriden, eigentlich Abkömmlinge des Homer, nannten die Alten ursprünglich eine auf der Insel Chios einheimische Sängerfamilie, welche die Lieder Homer's durch Ueberlieferung fortpflanzte oder auch in gleichem Geiste

Gesänge verfasste, die man ebenfalls mit dem allgemeinen Namen der Homerischen bezeichnete. Später verstand man darunter überhaupt Diejenigen, welche Homer's Gesänge mit Kunstfertigkeit öffentlich vortrugen, was ausschliesslich die Rhapsoden (s. d.) thaten.

Homet, Abbé, französischer Tonsetzer. war zuerst, um 1730, Chorknabe der Kathedrale in Chartres, wurde dann Kirchensänger zu Amiens und erhielt endlich das Amt als Musikmeister an der Kirche von Notredame zu Paris, in welcher Stadt er 1777 starb. Motetten von ihm befinden sich im Manuscript auf der Pariser Bibliothek und andere Stücke in der Maitrise der Notredamekirche.

Homeyer, Joseph Maria, deutscher Orgelvirtuose und Componist, geboren am 18. Septbr. 1814 zu Lüderode am Harz, hat durch die glänzende Behandlung seines Instruments auf Reisen Aufsehen gemacht und wurde Kapellmeister des Herzogs von Lucca. Er hat Sinfonien, Orgel- und kirchliche Vocalwerke geschrieben und ein verdienstvolles Werk, »*Cantus Gregorianus*«, verfasst.

Homilius, Gottfried August, einer der ausgezeichnetsten Organisten und Kirchencomponisten des 18. Jahrhunderts, geboren am 2. Febr. 1714 zu Rosenthal an der sächsisch-böhmischen Grenze, wurde 1742 Organist an der Frauenkirche zu Dresden, 1755 Musikdirektor an den drei Hauptkirchen und Cantor an der Kreuzschule daselbst, welche letztere er als gründlicher, treuer und im höchsten Grade gewissenhafter Lehrer zu grosser Blüthe brachte. Er starb am 1. Juni 1785 zu Dresden. Im Orgelspiel zeigte er Reichthum und Gedanken, tiefe Kenntniss der Harmonie, ungemeine Fertigkeit und zweckmässige Wahl im Registriren. Von seinen ausgezeichneten Kirchencompositionen hat er nur wenige drucken lassen; erschienen sind von diesen: eine Passionscantate, gedichtet von Buschmann (1775), eine Weihnachtscantate, betitelt »Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu« (1777), sechs deutsche Arien im Clavierauszuge für Freunde ernsthafter Gesänge (1786) und einige Motetten in der von seinem Schüler J. A. Hiller herausgegebenen Motettensammlung. Als Manuscripte wurden verbreitet: mehrere Passionen und drei Cantaten, 32 ein- und zweichörige Motetten mit Solostimmen, ein Jahrgang Kirchenmusiken auf alle Sonn- und Festtage, ein einstimmiges Choralbuch in 167 Chorälen, mehrere variirte und fugirte Choräle und ein Choralbuch, das bei dem Gottesdienst in Dresden gebraucht wird, endlich noch sechs Trios für die Orgel u. s. w. Seine Motetten sind überwiegend zu den Mustern dieser Gattung zu rechnen, seine Chöre erscheinen höchst kunstreich und tiefgedacht, zugleich aber auch überaus fliessend, und sein Choralsatz ist edel, würdevoll und gross. Auch ein Lehrbuch des Generalbasses hat er verfasst. Der grösste Theil der Manuscripte H.'s befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin, ein anderer Theil im Archiv des Kreuzchors zu Dresden.

Hommel, Karl Ferdinand, berühmter deutscher Rechtslehrer, geboren am 6. Jan. 1722 zu Leipzig, studirte anfangs Medicin, dann die Rechte, ward 1744 Doctor, 1750 ausserordentlicher, 1756 ordentlicher Professor der Rechte, 1763 Ordinarius der juristischen Facultät und starb in hohem Ansehen am 16. Mai 1781 zu Leipzig. Unter seinen mannichfaltigen akademischen Schriften befindet sich eine, welche eine Erklärung des goldenen Horns in der nordischen Mythologie giebt.

Hommerte, englischer Orgelvirtuose der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war als königl. Kammermusiker in London angestellt und liess sich 1786 auch auf der Orgel der St. Michaeliskirche in Hamburg hören. Als Componist ist er mit mehreren Claviersonaten an die Oeffentlichkeit getreten.

Homogen, s. Heterogen.

Homoioptoton und **Homoioteleuton** (griech.), aus der Rhetorik in die Musik übergegangene Ausdrücke, sind die alten Bezeichnungen für die Generalpausen, und zwar erstere für die Generalpause, die nicht bei Gelegenheit eines Tonschlusses gemacht wurde, letztere für diejenige, die auf einen Tonschluss folgte.

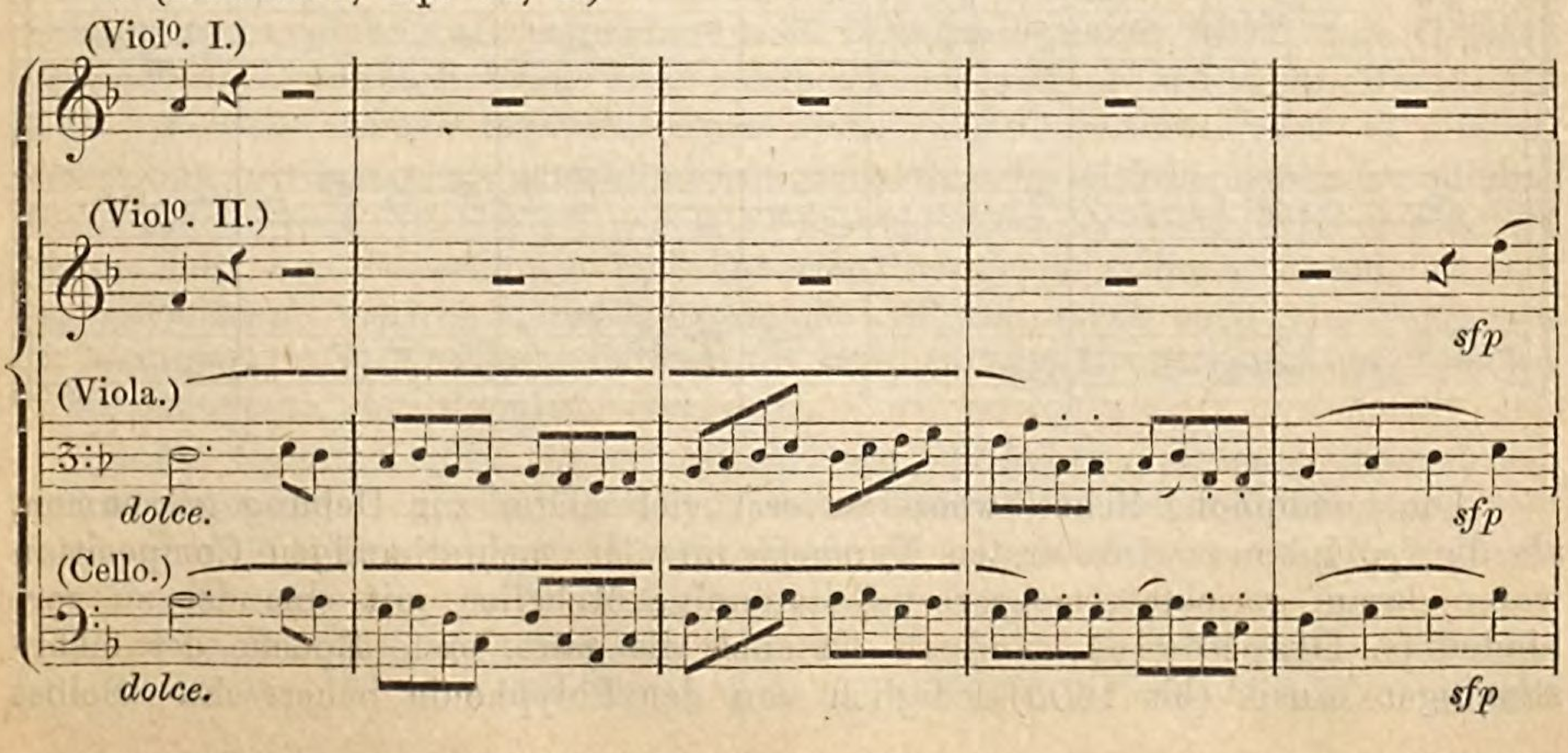
Homophonie (griech., d. i. Einklang) nannten die Griechen jeden Gesang, der von zwei oder mehreren Stimmen gleichzeitig im Einklange oder in Octaven gesungen wurde. Jetzt gebraucht man dieses Wort in einem anderen Sinne, und zwar — im Gegensatze zu Polyphonie (s. d.) — für Tonsätze, die nach der homophonen Schreibweise abgefasst sind (s. den folgenden Artikel).

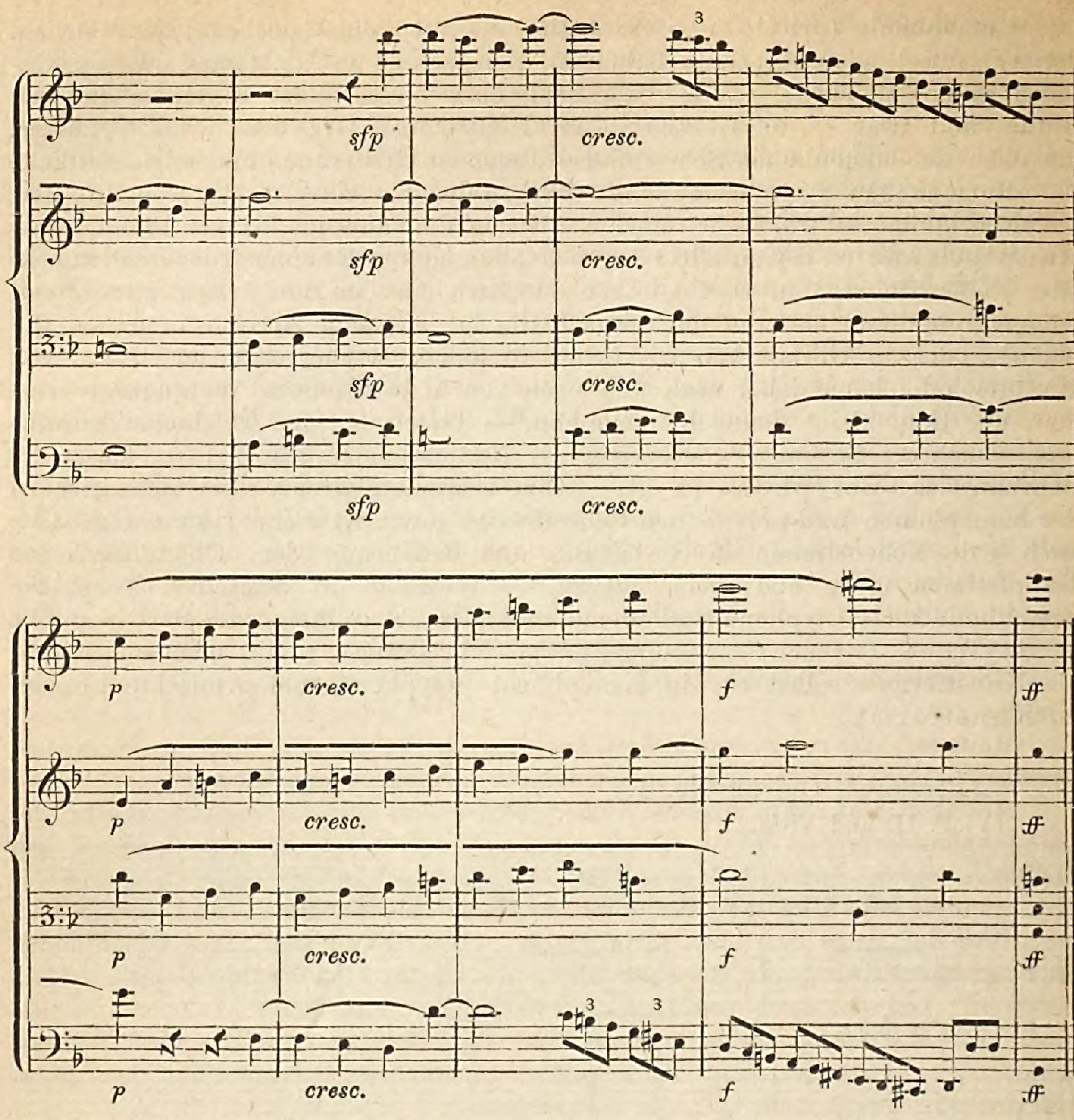
Homophonen Styl, homophone Schreibweise hat ein Tonsatz, wenn in ihm gleichzeitig immer nur eine einzige Stimme die Hauptmelodie führt oder als Hauptstimme (s. d.) auftritt, der sich alle anderen Stimmen (die Begleitungs- oder Nebenstimmen) in rhythmischer und harmonischer Beziehung unterordnen, mögen nun diese letzteren nur einfach die begleitenden Accorde angeben (wie bei *a*), oder in Gestalt von wirklichen Melodien erscheinen (wie bei *b*). Die Hauptmelodie kann dabei nach und nach von allen Stimmen übernommen werden, der Satz bleibt dennoch homophon. — Treten dagegen in einem Tonsatze immer mehrere Stimmen gleichzeitig als Hauptstimmen auf (*c*), so heisst die Schreibweise »polyphon« (s. d.). — Eine bestimmte Grenze lässt sich zwischen der homophonen und polyphonen Schreibweise gar nicht ziehen; kann sich doch auch jede Nebenstimme in Gestaltung und Bedeutung dem Charakter einer Hauptstimme mehr und mehr nähern. — Wechseln in demselben Tonstücke homophone und polyphone Stellen mit einander ab, so heisst der Styl gemischt (s. Styl). — Je nach der angewandten Schreibweise theilt man auch wohl die Kunstformen selbst ein in homophone, polyphone und gemischte Formen (s. Kunstform).

a. (*Beethoven*, Op. 59 No. 1.)

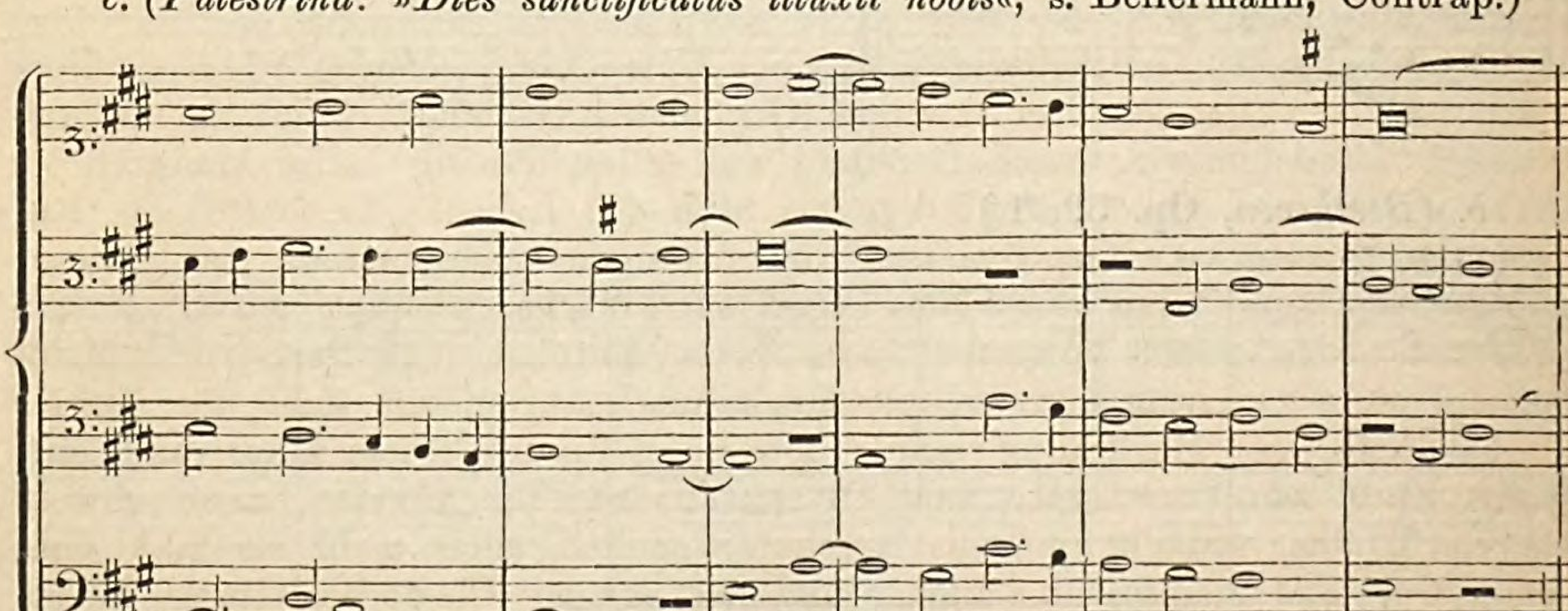


b. (*Beethoven*, Op. 59, 1.)





c. (*Palestrina:* »*Dies sanctificatus illuxit nobis*«, s. Bellermann, Contrap.)



Die homophone Schreibweise ist erst viel später zur Uebung gekommen, als die polyphone. Die ersten Versuche in der mehrstimmigen Composition waren darauf gerichtet, mehrere selbstständige Melodien mit einander zu verbinden (s. Diaphonie), und so ist auch die ganze erste Epoche der mehrstimmigen Musik (bis 1600) lediglich von der Polyphonie beherrscht. Selbst

als man darauf verfiel, eine einzelne Stimme mit Begleitung von Instrumenten singen zu lassen, beschränkte man sich zunächst darauf, dass man in polyphon gehaltenen Tonsätzen einfach die nicht gesungenen Stimmen durch Instrumente ausführen liess. »Die Harmonie dieses Musikstyls ist wesentlich Polyphonie, welche, anscheinend zufällig, aus dem Zusammentreffen der unter sich bestimmte consonirende und dissonirende Intervalle bildenden Töne mehrerer gleichzeitig neben einander hingehender Melodien entsteht, während in der Homophonie, wie sie um 1600 entstand, die vereinzelte, zur Hauptsache gewordene Melodie in der sie tragenden Harmonie (die ursprünglich nur in einem bezifferten Basse bestand) nur eine Art Commentar erhielt, in welchem die harmonischen Beziehungen der Melodie auf die einzelnen Klangstufenaccorde der Scala, aus welchen sie gebaut ist, dem Hörer klar und ausdrücklich entgegengehalten werden« (Ambros, »Gesch. der Musik«, Bd. III. S. 121). Die ersten wirklich homophonen Tonsätze (für die Laute u. dergl. Instrumente) hatten neben der Melodie nur den Bass mit wenigen Ziffern, »bis später diese Begleitung selbst wieder durch Figurirung und Paraphrasirung ihres einfachen Harmoniegehaltes eine gewisse Selbstständigkeit erhielt, ohne doch aus ihrer Abhängigkeit von der Hauptmelodie zu treten: denn selbst die reichste, orchestrirte u. s. w. Begleitung bleibt ohne die Hauptstimme lückenhaft und unbefriedigend« (a. a. O.).

O. Tiersch.

Homophonus (griech.-latein.), oder *unisonus*, *aequisonus* (latein.), der Einklang.

Honauer, Lorenz, deutscher Tonkünstler, lebte um 1770 in Paris und veröffentlichte Claviersonaten und Quartette seiner Composition.

Hondt, Ghearkin **d'**, belgischer Tonsetzer aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist durch Kirchengesänge seiner Composition bekannt geblieben.

Honorio, Romoaldo, italienischer Camaldulensermönch und Componist, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und erfreute sich eines bedeutenden musikalischen Rufes. In der Sammlung des Ambrosius Profe (Leipzig, 1641 bis 1646) befindet sich eine Motette von ihm. Sonst führt Walther von ihm noch vier- bis achtstimmige Messen, drei- bis fünfstimmige Psalme, vier- bis achtstimmige Litaneien und Concerte für eine bis vier Stimmen mit dem *Basso continuo* für Orgel an.

Hooghe, Diek **van der,** niederländischer Musikschriftsteller aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gab 1769 in holländischer Sprache »Elemente der Vocalmusik« heraus.

Hook, James, fruchtbarer englischer Componist, geboren 1746 zu Norwich, war ein Schüler des dortigen Organisten Garland. Nach Beendigung seiner Studien ging er nach London, wo er an fünfzig Jahre hindurch als Organist fungirte. Im J. 1829 war er noch am Leben. Er hatte den Ruf eines sehr geschickten Orgelspielers und fleissigen Componisten. In letzterer Eigenschaft kennt man von ihm gegen 140 Werke, nämlich ein Oratorium »*The ascension*«, sieben komische Opern, einen Entr'act, eine Farce, drei Melodramen, sechs Concerte mit Orchesterbegleitung, 30 Sonaten, theils für Clavier allein, theils mit Begleitung einer Flöte oder Violine, viele Duos und eine grosse Zahl von Variationen und Divertissements für Clavier, zwei- sowohl wie vierhändig, sodann eine Clavierschule, endlich auch mehr als 2000 ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung, welche in verschiedenen Sammlungen erschienen.

Hook, Robert, auch Hooke geschrieben, berühmter englischer Mechaniker und Mathematiker, geboren am 18. Juli 1635 zu Freshwater auf der Insel Wight, veröffentlichte u. A. »*Observationes in Cl. Ptolemaei librum harmonicorum*«. Er starb am 3. März 1703 zu London.

Hooper, Edmund, vortrefflicher englischer Orgelspieler und sehr geschätzter Componist der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, war Orga-

nist an der königl. Kapelle, sowie an der Westminsterabtei zu London und starb daselbst am 14. Juli 1621. Er ist einer der Verfasser des Psalmenwerks, welches 1594 zu London erschien; Anthems von ihm befinden sich in der Barnard'schen Sammlung.

Hoornbeck, Cornelis, niederländischer Orgelbauer, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und baute u. A. in der lutherischen Kirche zu Amsterdam ein vortreffliches Werk mit 37 klingenden Stimmen.

Hopfe, (Heinrich) Julius, gründlicher deutscher Musiktheoretiker und Componist, geboren am 18. Jan. 1817 zu Schloss Heldrungen in Thüringen, wurde von seinem Vater, einem Prediger, für die Handlung bestimmt und mit 15 Jahren in ein Geschäft nach Magdeburg gebracht. Nach einem Jahre jedoch kam er auf das Gymnasium zu Eisleben, um Theologie zu studiren, da sein älterer Bruder, der sich zu diesem Berufe vorbereiten sollte, inzwischen gestorben war. Dort nahm H. auch bei dem Seminarlehrer Karnstedt und nach dessen Tode bei dem Organisten Günthersberg musikalischen Unterricht, fing an, Tänze zu componiren, die sehr gefielen, und da er dieselben viel gespielt und auch gedruckt sah, so brachte er deren Zahl nach und nach bis auf 1200. Im J. 1840 bezog H. die Universität zu Berlin und studirte zugleich an der Akademie der Künste bei A. W. Bach und Rungenhagen Musik. Nach Vollendung seiner wissenschaftlichen und musikalischen Studien und nachdem er das philosophische Doctorexamen bestanden hatte, liess er sich in Berlin als Lehrer des Clavierspiels und der Harmonielehre nieder und wirkte zugleich als Dirigent von Instrumentalmusikvereinen. Als Componist wurde er im localen Umkreise durch sein Oratorium »Die Auferweckung des Lazarus« (1850), durch seine Sinfonien (neun an der Zahl), Ouvertüren und verschiedenartige Kammermusikwerke achtungswerth bekannt. Im Druck erschienen sind jedoch nur mehrere Kirchencantaten, ein- und mehrstimmige Lieder, ein Streichquintett, Trios, zweihändige und vierhändige Clavierstücke. Ausserdem hat er ein Choralbuch und für didaktische Zwecke zwei Clavierschulen und ein systematisch geordnetes »Verzeichniss classischer und vorzüglicher Compositionen für das Pianoforte zu zwei und vier Händen, Duetten, Trios, Quartetten u. s. w.« (Berlin, 1850) veröffentlicht.

Hopffer, (Ludwig) Bernhard, vorzüglich begabter deutscher Componist, geboren am 7. Aug. 1840 zu Berlin, erhielt durch seinen Vater, einen wohlhabenden Juwelier, eine treffliche wissenschaftliche Erziehung, zu welcher sich Violin- und Clavierunterricht ziemlich früh gesellten. Mit knabenhafter Leidenschaftlichkeit componirte er schon als Gymnasiast schlecht und recht Opern, deren Texte sein älterer Bruder zusammengereimt hatte. Endlich, 1857, begann er das eigentliche Studium der Musik in der Kullak'schen »Neuen Akademie für Tonkunst«, wo Th. Kullak im Clavier-, Wohlers und Espenhahn im Violoncellospiel, S. W. Dehn und R. Wüerst in der Theorie und Composition seine Lehrer waren. Als er dies Institut Ostern 1860 verliess, wurden eine Ouvertüre und eine Sinfonie von ihm als Probearbeiten dem Publikum vorgeführt und von demselben sowie von der Kritik sehr beifällig aufgenommen. Er trat hierauf nur noch mit einigen Orchesterwerken, ausgeführt in den Liebig'schen Sinfonieconcerten, hervor, erschien aber dann auch plötzlich mit einer grossen Opernpartitur, die, warm empfohlen, Annahme im königl. Opernhause fand und am 11. April 1871 zum ersten Male mit ziemlich bedeutendem Erfolge aufgeführt und öfter wiederholt wurde. Es war dies »Frithjof«, Text von Em. Hopffer (s. weiter unten), die stichhaltige Probe einer tüchtigen künstlerischen Kraft voll gesunden Sinnes und ernsten Strebens. Im Auftrage der königl. General-Intendantur schrieb H. hierauf das Festspiel »Barbarossa«, Dichtung von Hein, welches zu Ehren der aus Frankreich heimkehrenden Truppen aufgeführt wurde. Leider unterbrach sein Gesundheitszustand die weitere Verfolgung der so glücklich betretenen Bahn. H. musste seit Frühjahr 1872 einen Kuraufenthalt in Süddeutschland, der Schweiz und Italien nehmen, von welchem

er 1875 mit einer neuen, mittlerweile vollendeten grossen Oper zurückzukehren gedenkt. Von seinen Werken sind im Druck erschienen: eine Anzahl Lieder und Gesänge, zwei Violin-Sonaten, ein Streichquintett, ein Clavierquartett, vierhändige Märsche, einige Chorsachen mit Orchester, die Oper »Frithjof« und das Festspiel »Barbarossa«. — H.'s älterer Bruder, Emil Heinrich H., geboren am 22. Jan. 1838 zu Berlin, besuchte nach Absolvirung des französischen Gymnasiums zuerst das Berliner Conservatorium von A. B. Marx, J. Stern und Th. Kullak, bezog aber bald hierauf, dem letzteren folgend, die »Neue Akademie für Tonkunst« und studirte daselbst bei Kullak, Ferd. Laub (Violine) und S. W. Dehn. Mit besonderer Vorliebe jedoch beschäftigte er sich mit Poesie und dramatischer Literatur und schrieb für seinen Bruder Bernhard die dreiaktige komische Oper »Der Student von Prag« und die grosse Oper »Frithjof«, welche letztere ihn rühmlichst bekannt machte. Es folgten derselben die grossen Opern »Hermione«, von M. Bruch, und »Edda«, von Karl Reinthaler componirt und mit Erfolg in Berlin und Bremen aufgeführt. Eine neue, ebenfalls für seinen Bruder geschriebene Oper ist so eben (1875) auch in der Musik vollendet und wird jetzt an die Bühnen verschickt. Seit 1872 lebt Emil H. in Hamburg, wo er beim Hamburgischen Correspondenten als Theaterreferent und Redacteur des Feuilletons angestellt ist und durch seine sachkundigen, gediegenen Kritiken, namentlich auch über die Oper, sich eine angesehene Stellung erworben hat.

Hopfgarten, Ludwig Ferdinand **von,** deutscher Jurist und Musikfreund, geboren am 20. Juli 1744 zu Dresden, war 1767 wirklicher Appellationsrath daselbst und veröffentlichte ein scherzhaftes Gedicht, betitelt: »Ursprung der Musik und Dichtkunst«.

Hopkins, Edward John, hervorragender englischer Orgelvirtuose, Musikgelehrter und Componist, geboren am 30. Juni 1818 zu London, erhielt vom achten Jahre an seine musikalische Erziehung als Chorknabe der königl. Kapelle, welchem Institute er durch sechs Jahre angehörte. Schon 1833 ertheilte man ihm vor vielen Bewerbern die Organistenstelle in einer Parochie der Grafschaft Surrey. Hier componirte er Antiphonien und andere Kirchenstücke und erwarb einen vom Gresham-Collegium ausgesetzten Compositionspreis. Bald darauf wurde er auch Mitarbeiter der musikalisch-antiquarischen Gesellschaft in London, die es sich zur Aufgabe gestellt hatte, die Werke der alten Kirchencomponisten, in die moderne Notirungsart übertragen, herauszugeben. Im J. 1843 wurde H. zum Organisten und Kapellmeister der Tempelkirche in London ernannt, und in dieser Stellung verfasste er das hochwichtige, überaus interessante Werk »*The organ, its history and constructions*« etc. (London, 1855), in welchem auf das Gründlichste die Orgel, ihr Bau und ihre Wirksamkeit beschrieben ist, gefolgt von einer Beschreibung der grössten Kircheninstrumente in ganz Europa, vorzüglich in England, und vervollständigt durch eine Geschichte der Orgel, welche letztere Edward Rimbault zum Verfasser hat.

Hopkinsen, Francis, englischer Mechaniker, lebte zu Paris und brachte daselbst 1788 eine zweckmässigere Bekielung der Claviere in Vorschlag, welche die Anerkennung der Instrumentenmacher fand.

Hoplit, pseudonymer Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« in den 1850er Jahren (wahrscheinlich Rich. Pohl), dessen Artikel sich durch rückhaltslose Aggression für die Tendenzen der neudeutschen Musikrichtung auszeichnen, verfasste in diesem Sinne auch eine grössere Schrift, betitelt: «Das Karlsruher Musikfest im October 1853« (Leipzig, 1853).

Hoppe, Adam, musikkundiger Theologe, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Lemberg, war Prediger zu Teppliwada im schlesischen Fürstenthum Münster und veröffentlichte 1575 »*Cantiones dierum dominicalium et festorum anni*«. — Sein Namens- und Standesgenosse, Thomas H., geboren am 8. Octbr. 1628 zu Penseko, war Pastor im Greiffenberg'schen und compo-

nirte als solcher ein Psalmenwerk. Derselbe starb als Prediger an der Marienkirche zu Colberg am 2. Jan. 1703.

Hoppe, Johann Gottlieb, deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, geboren am 3. April 1774 zu Langhelwigsdorf im Kreise Bolkenhain-Landshut, war 1796 Organist und Schullehrer in Grünberg, später Cantor in Hirschberg und begab sich als solcher nach Berlin, wo er Logier's System studirte. Nach Hirschberg zurückgekehrt, errichtete er nach den neu gewonnenen Grundsätzen ein Musikinstitut. Sonst ist H. noch durch einige Choralmelodien auch als Componist bekannt geworden.

Hoppe, Wilhelm, deutscher Musikpädagog, geboren 1797 in Brandenburg, war Musiklehrer am Seminar zu Königsberg und dann zu Insterburg. Er veröffentlichte 1829 eine Anweisung zum Gesangunterricht in Seminarien und später einen »Leitfaden zum Gesangunterricht in Volksschulen« mit einer Singfibel (Insterburg, 1852).

Hoppenstedt, August Ludwig, musikkundiger deutscher Theologe, war um 1800 Superintendent zu Stolzenau in der Grafschaft Hoya und unternahm es mit Erfolg, durch Composition und Verbreitung von Liedern für niedere Schulen die Volksbildung zu heben. Er starb 1830, 77 Jahre alt.

Hopper, Karl, deutscher Tonkünstler und Componist der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte am englischen Hofe zu London. Daselbst wurde 1636 eine grössere Composition von ihm, betitelt: »Die Lustbarkeit des Königs«, aufgeführt.

Hopser oder Hops-Anglaise, ein erst unlängst aus der Mode gekommener, ursprünglich englischer, aber auch in Deutschland noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sehr beliebter Gesellschaftstanz. Er war von lebhaftem Charakter und die Musikweise desselben, nur zwei Reprisen aufweisend, stand im $^{2}/_{4}$-Takt. In Walzerart componirt und getanzt, hiess er Hops-Walzer. In beiden Arten wurden die Tanzschritte nicht geschleift, sondern gehüpft, daher der Name.

Horae canonicae, *horae regulares* oder *h. officii divini* (latein.), d. i. Dienststunden, hiessen bei dem römisch-katholischen Clerus die täglichen sieben bestimmten Bet- und Singezeiten, welche die Geistlichen in Klöstern, Stifts- und Domkirchen, vorschriftsmässigen Anordnungen (dem Brevier) entsprechend, inne zu halten hatten. Die erste Einrichtung derselben geht bis zum Kirchenlehrer Hieronymus (s. d.) in das 4. Jahrhundert hinauf, der auch im Auftrag des Papstes Damasus die Psalme in sieben Abschnitte, nach den sieben Tagen der Woche, eintheilte, so dass auf jeden Tag eine bestimmte Anzahl von Psalmen fiel. Diese sieben Stunden oder Tagzeiten heissen: 1. Matutin und Laudes (s. d.); 2. die Prim (s. d.); 3. die Terz; 4. die Sext; 5. die None; 6. die Vesper (s. d.); 7. das Completorium. Die Matutin und Laudes gehören eigentlich für die Nacht, Vesper und Complet für den Abend; alle drei werden unter dem Namen »*officium nocturnum*« begriffen; die übrigen vier bilden das Tagesofficium oder »*officium diurnum*«. Die genannten drei Tagzeiten heissen auch die grossen Horen (*horae majores*), die anderen vier die kleinen Horen (*horae minores*). Papst Gregor der Grosse verordnete für die einzelnen Stunden als Präfation die Anfangsworte des David'schen Psalms: »*Domine ad adjuvandum me festina*«, und Urban II. bestimmte, dass in diesen Horen auch noch Gebete an die heilige Jungfrau gerichtet werden sollten. Gregor VII. verkürzte für seinen Hof den allmälig zu bedeutender Länge angewachsenen »Cursus«, welches verkürzte Officium den Namen »*Breviarium curiae romanae*« (Brevier) erhielt und auch vom Weltclerus und allen Orden, mit Ausnahme der Benedictiner, angenommen wurde.

Horák, Wenzel Emanuel, vortrefflicher Orgelspieler, Musikgelehrter und Componist, geboren am 1. Jan. 1800 zu Mscheno-Lobes in Böhmen, erhielt von Jos. Schubert in Mscheno Musikunterricht und war mit zwölf Jahren bereits ein ziemlich fertiger Orgelspieler. Im J. 1813 kam er nach Prag aufs

Gymnasium, war nebenbei Sängerknabe an verschiedenen Kirchen und machte hierauf autodidaktisch Theorie- und Compositionsstudien. Erst weit später absolvirte er bei Tomaschek einen Cursus in der Harmonielehre. Etwa 1833 erhielt er eine Organistenstelle an der Theiner Pfarrkirche zu Prag, kam dann 1836 als Chorregent an die Kirche Maria im Schnee, 1853 in gleicher Eigenschaft an die Adalbertskirche und endlich wieder an die Theinkirche. Als Chorregent derselben starb er am 1. Septbr. 1871. In Böhmen gilt er für einen der gediegensten und zugleich fruchtbarsten Kirchencomponisten der Neuzeit; acht Messen, Gradualien und andere geistliche Werke, sodann melodienreiche und charakteristische Lieder und Chorgesänge, sowie eine Gesangschule hat er veröffentlicht. Ausserdem ist er der Verfasser eines Harmoniesystems, welches unter dem Titel »Die Mehrdeutigkeit der Harmonien, nach leicht fasslichen, aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen« (Leipzig, 1846) erschienen ist.

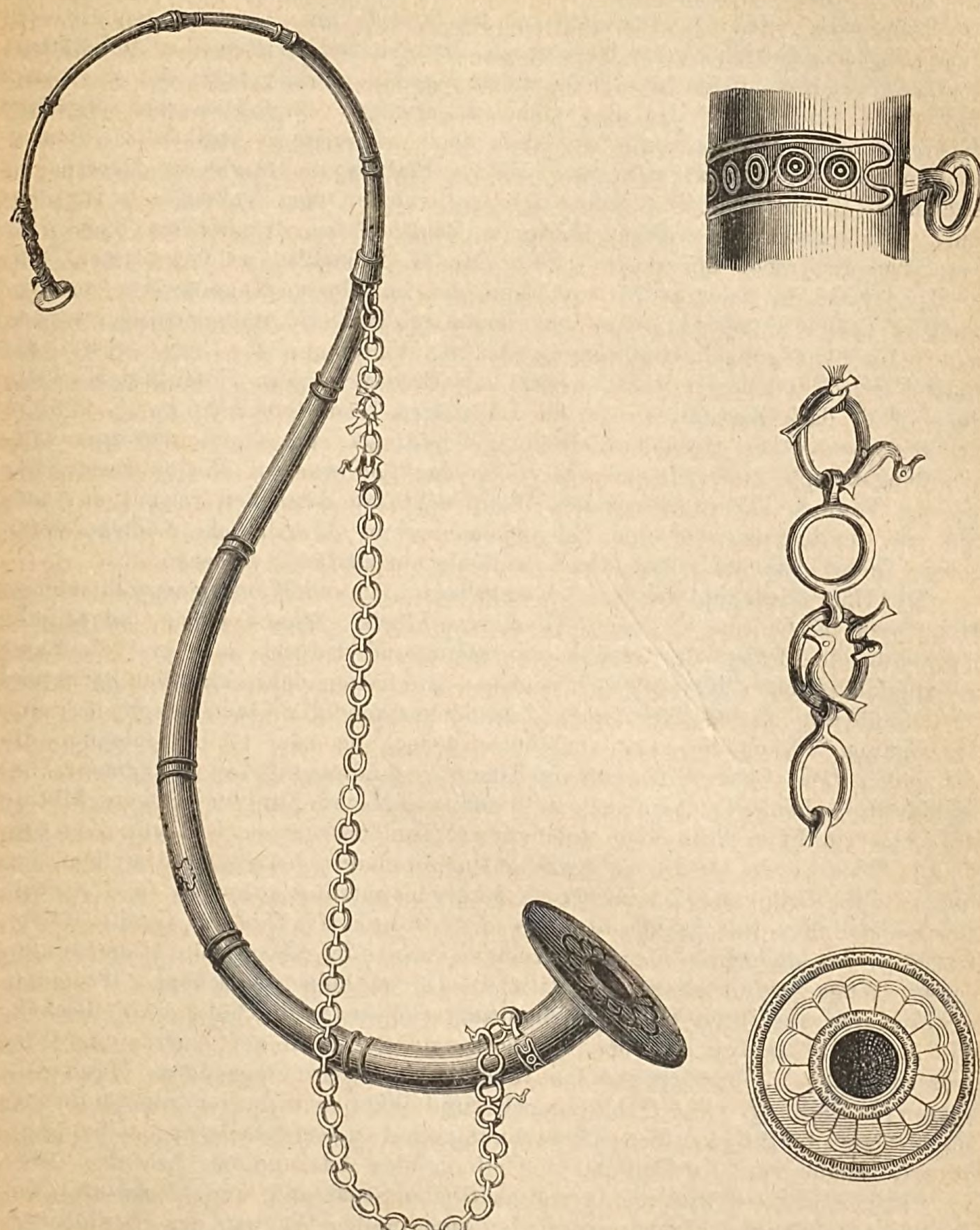
Horn (latein.: *cornu*, ital.: *corno*, französ.: *cor*), ist ein Tonwerkzeug, welches seit den ältesten Zeiten her an allen Culturstätten der Erde und zwar aus dem verschiedensten Material, als Horn, Holz, Metall etc. gefertigt worden ist. Die Nachrichten über die Vervollkommnung des H.s im antiken Zeitalter sind selbst in Bezug auf dessen Aeusseres sehr lückenhaft. Diese Lückenhaftigkeit hat wohl darin ihren Grund, dass man dies Musikinstrument nicht in die Zahl der in der Kunst gebräuchlichen einreihte, sondern es nur, um weithin vernehmbare Rufe oder Befehle zu ertheilen, anwandte und noch dazu für diesen Zweck bald auf weite Entfernungen hin die kürzere, enge Schallröhre, die Trompete, mehr der konisch schnell sich erweiternden, dem H., vorzog. Muster zum H. ist ursprünglich ersichtlich das Thierhorn, dessen Spitze man bis zur natürlichen Höhlung des dickeren Theils desselben hin durchbohrte, gewesen. Aus den chinesischen, assyrischen, ägyptischen und allen anderen orientalischen Musikkreisen her ist zu uns über die dortige Kindheitsform des H.s nichts gelangt, denn die Nachricht chinesischer Urkunden, dass ein gewisser Ki-pe zuerst das Thierhorn als Tonwerkzeug angewandt habe, ist zu dürftiger Natur, als dass sie von musikgeschichtlicher Bedeutung zu erachten wäre, da sie uns selbst ohne Angabe der Zeit, wann dies geschah, übermittelt ist. Begegnen wir hier doch auch später niemals einem ähnlichen Tonwerkzeug, sondern nur erst in neuerer Zeit findet man ein aus Holz gefertigtes Instrument mit längerer gerader konisch erweiterter Schallröhre im kriegerischen Gebrauch, das als eine schon ausgebildete Form des H.s anzusehen ist. Aehnlich erblicken wir auf ägyptischen Bildern das H. nur in vollendeterer Form, aus Metall mit gerader Schallröhre gefertigt. Bei beiden Culturvölkern scheint eine scharfe Sonderung zwischen Trompete und H. in früher Zeit niemals stattgefunden zu haben. Es erscheint am vortheilhaftesten, um wenigstens eine Regel zu haben, nach der in der Anschauung über diese Blasinstrumente des Alterthums eine Klarheit zu erzielen möglich ist, alle solche Tonwerkzeuge mit durchweg konischer Schallröhre als eine Abart des H.s anzusehen, und alle solche Instrumente mit meist gleichmässig engerer Röhre zur Trompetengattung zu rechnen, weshalb diese Regel hier auch zu Grunde gelegt sein soll. Die Metallinstrumente der Aegypter wurden, was bemerkenswerth zu sein scheint, wenn man auf die Bibelstellen 4. Mos. 10 v. 2 etc. fussen darf, geschmiedet (s. Hebräische Musik). Anders als bei diesen vorzüglich Ackerbau treibenden Völkern, die ausserdem wohl nur im Kriege H.er führten, dem abendländischen H. ähnlicher und mehr in die Augen fallend, macht sich die Ausbildung der Form dieses Blasinstruments bei den Ariern und Semiten bemerkbar. Letztere brauchten es theilweise in ähnlicher Art wie die Aegypter, doch in mehrerlei Gestalt, wie die Darstellungen aus Assyrien lehren (s. Assyrische Musik). Seltener findet man auch hier noch das H. in seiner Urgestalt in Gebrauch, um beim Cultus oder anderen grösseren Versammlungen den Anfang wichtiger Momente allen Anwesenden anzuzeigen. Die Juden gebrauchten beim

Gottesdienste im Tempel an gewissen Festtagen Widderhörner. Hier mag noch darauf hingedeutet werden, dass es noch nicht festgestellt ist, ob die Ausbildung des H.s nicht in einer ganz eigenen Form durch die Semiten stattgefunden hat. Wir verweisen in dieser Beziehung auf die weiterhin gegebene Abbildung mit den betreffenden Erläuterungen.

Am meisten gepflegt und in der Form ausgebildet aber erscheint das H. bei den Ariern. Das indische, Nursing (s. d.) genannte Tonwerkzeug, das bei feierlichen Gelegenheiten und religiösen Ceremonien Anwendung findet, zeigt eine grosse Kunstsorgfalt (s. dessen Bild in Fétis' »*Histoire de musique*« Tome II. p. 304). Eine Indien allein eigenthümliche Gestaltung des H.s bietet das Ramsinga (s. d.) genannte Tonwerkzeug. Die grösste Aehnlichkeit mit dem indischen Nursing hatten die H.er in der Blüthezeit Etruriens, 1500 v. Chr., von welchen nach alten Monumenten Abbildungen in eben angegebenem Werke Tome III. p. 458 und 459 zu finden sind. Dieselbe Form behielt das H. bei den Römern, nur erhielt es bei denselben die ausgebildete Stürze (s. d.) und einen kunstvolleren Zusatz zu bequemerer Handhabung. Noch mögen hier neben dem letztgenannten Tonwerkzeug der Römer, von ihnen Buccina (s. d.) genannt, die Buccina marina (s. d.) derselben, sowie die in Muschelform in verschiedener Grösse gefertigte Buccina und die Ossea tibia (s. d.) erwähnt werden; letztere um daran die ersten Anfänge der Theilung dieser Instrumentgattung in verschiedene Arten zu documentiren. Hierauf Bezügliches bietet Dr. George Kastner in seinem »*Manuel général de musique militaire*«. Ehe wir diese Theilung andeuten und die Ausbildung des H. im Abendlande verfolgen, müssen wir noch den Blick auf vorgeschichtliche Spuren des H.s im Norden Europas wenden. Die in dem Artikel Blasinstrumente (s. d.) gegebene Abbildung des Kiwikmonumentes documentirt, wie ebenda näher erörtert ist, den wahrscheinlich gewohnten Gebrauch zweier unter sich verschieden geformter H.er bei hohen feierlichen Gelegenheiten. Das erste dieser H.er ist ähnlich dem Nursing der Inder gebaut, das zweite durchaus anders. Die ebenda erwähnten Funde von H.ern in Torfmooren, welche nach bisherigem Wissen derselben Zeit entstammen, dürften über die zweite Form Aufhellung geben. Diese Tonwerkzeuge scheinen ursprünglich den Hörnern der Auerochsen nachgebildet worden zu sein und dann allmälig diese Form, vielleicht durch den Gebrauch beeinflusst, in die eines S verwandelt zu haben. Alle bisher gefundenen H.er aus jener Zeit sind aus Bronze gegossen und zeugen in allen Theilen von einem hohen technischen Kunstbestreben. Band II. S. 33 dieses Werkes giebt eine Abbildung eines einem Auerochsenhorn nachgebauten Tonwerkzeugs. Die Bedeutung, welche möglicherweise diese Instrumente auf die Gestalt des abendländischen H.s gehabt haben, scheint es zu gebieten, dass Jedem beide damals gebräuchlichen H.formen genauer bekannt sind. Es folge daher hier eine Abbildung des schönsten im Kopenhagener Museum aufbewahrten H.s aus jenen Tagen, welches die zweite Art klar darstellt, sowie eine vergrösserte Darstellung mehrerer Einzelnheiten desselben. Die Ornamentik, ebenso die Gestalt desselben lässt nach der Fortschrittsweise in jener alten Zeit mindestens auf eine vorangegangene, nach Jahrhunderten zu zählende Entwickelungsperiode schliessen.

Wie das Kiwikmonument zeigt, wurde dies H. vom Bläser beim Gebrauch in der Art getragen, dass es zwischen dem linken Arm und dem Körper eingeklemmt wurde, so dass das Schallende desselben, dem Rücken des Hornisten folgend, mit seiner Schallwindung gegen dessen rechte Lende lehnte, damit derselbe mit der rechten Hand noch bequem den Rand des Instruments fassen konnte. Eine Feststellung darüber, ob diese H.er im Norden Europas selbst gefertigt wurden und deren Form wie Gebrauch dort erfunden worden ist, oder ob dieselben nur dahin von anderen Culturstätten eingeführt, ist bisher nicht möglich gewesen. Einerseits glaubt man annehmen zu müssen, die Phönizier, andererseits die Etrusker seien die Fertiger dieser Tonwerkzeuge gewesen,

doch ist für keine dieser Annahmen ein Beleg vorhanden, eben so wenig als an einer der beiden Culturstätten noch sonst wo ein ähnlich gebautes H. bisher gefunden worden. Vgl. hierzu Nilsson's »Das Bronzealter« (Hamburg, 1869); »Neue Forschungen über die Etrusker« (Ausland No. 29 Jahrg. 1874); »Das alte Etrurien« (Europa No. 41 im Jahrg. 1874) und »Die Fahrten der Phöniker« (Ausland No. 1 Jahrg. 1875). Sollte diese Feststellung einstmals ge-



lingen, so würde dadurch nicht allein ein sicherer Einblick in den Zusammenhang und Verkehr der Bewohner der verschiedenen Culturstätten klar werden, sondern auch die so vollendete Fertigung dieser H.er vielleicht zu noch ungeahnten musikgeschichtlichen Enthüllungen den Weg erhellen.

In der sich entwickelnden ritterlichen, christlichen Zeit im Abendlande, vom 8. bis 11. Jahrhundert, zeigt sich in Europa das H. in seiner ursprüng-

lichsten Gestalt im Gebrauch der Bevorzugtesten der Gesellschaft. Dem Wohlstande entsprechend, führte man dasselbe aus kostbarem Material. Besonders liebte man es damals, H.er aus dem dem Golde als gleich werthvoll erachteten Elfenbein zu besitzen. Die Aussenseite dieser meist nur 0,35 Meter langen, aus den Zähnen junger Elephanten gefertigten H.er strotzt gewöhnlich von kunstreichem, Jagd- oder Kriegsscenen darstellendem Schnitzwerk. Die Art der Arbeit dieses Schnitzwerks wie die Darstellung desselben weisen auf die Fertigung dieser H.er in Werkstätten des Orients hin. Das Wissen, wo die Fertigungsorte der Elfenbeinhörner waren, und das Nichtwissen über die Stätten, wo die nordischen gegossenen Bronzehörner gebaut sind, möchte bei einer ausführlicheren Geschichte des H.s mehr zu erwägen empfohlen sein. Solcher Elfenbeinhörner giebt es im Abendlande noch sehr viele in Antiken und Kunstsammlungen, wie im Privatbesitz. In der Pfalzkapelle Karls des Grossen zu Aachen z. B. fand man ein Elfenbeinhorn, welches vom Volksmunde für dasjenige erklärt wurde, welches Harun al Raschid dem fränkischen Kaiser als Freundschaftssymbol übersandt habe. Das H. Roland's, welches dieser Held zu Roncevalles in Navarra 778 geblasen, das im Kloster Nonnenwerth bei Rolandseck später aufbewahrt und von dort durch Karl IV. weggenommen worden sein soll, befindet sich im Schatze des St. Veitdomes zu Prag. Auch die kaiserl. Schatzkammer in Wien besitzt ein Prachtexemplar dieser Art H. Die Sage geht, dass dasselbe in der denkwürdigen Hunnenschlacht im J. 955 im Lechfelde von deren Heerführer Lehel geblasen sei, um die Seinen zum Entscheidungskampfe zu entflammen, der ihm den Tod brachte. Keins dieser H.er hat ein Tonloch aufzuweisen, auch lässt nichts an denselben vermuthen, dass man zur Intonirung derselben sich jemals eines Mundstücks bedient habe. Ferner findet man auch keins derselben mit einer Stürze versehen.

Die H.er überhaupt fanden, wie angedeutet, in der Kunst jener Zeit keinen Platz, weil im Cultus, der sich Alles, was Musik genannt wurde, angeeignet hatte, nur eine Pflege des Gesanges stattfand und dadurch auch erst die Basis zur abendländischen Kunst gelegt wurde. Sie hatten daher kirchlich höchstens vor Einführung der Glocken zum Zusammenrufen der Gemeindeglieder eine Verwendung. Nach dem 11. Jahrhundert jedoch bis zum 17. hin scheinen die »fahrenden Leut« sich einer mehrseitigen Ausbildung dieses Instruments befleissigt zu haben, die denn auch zu häufigerer Nachbildung des H.s aus Metall, Holz etc., zur Einrichtung von solchen mit Tonlöchern, zum Bau von Zinken (s. d.), Cornetten (s. d.), zu verschiedener anderer Gestaltung desselben, besonders nach Erfindung der Harmonie zu sogenannten Accorden (s. d.), sowie zur Darstellung des Jagdhorns (s. d.), *Corno di Caccia* (s. d.) führte. Letzteres, das eigentliche Mutterinstrument unseres im Abendlande H. genannten Tonwerkzeugs, erfreute sich im Mittelalter eines hohen Ansehens. Trotzdem es die Kunst aus ihren Hallen verbannte, schätzte es die höhere Gesellschaft. Wie das elfenbeinerne Hifthorn ein nothwendiger Theil der Ausrüstung jedes Grossen war, so kennzeichnete das Jagdhorn die hervorragenderen Männer in besonderer Stellung. Die Helmschmucke und Wappen mehrerer vaterländischer Geschlechter bestätigen diese Anschauung und geben theilweise selbst Aufschluss, wenn man die Zeit der Verleihung der Adelsdiplome beachtet, über die stattgefundene veränderte gesellschaftliche Schätzung und Gestaltung des Hift- und Jagdhorns. H.er z. B. finden sich in den Wappen der Geschlechter der Herzöge von Würtemberg, der Grafen von Abensberg und von Wartenberg, der Edlen Horneck von Hornberg u. A. Die H.er der Wappen von Abensberg und Hornberg lassen den Schallbecher deutlich erkennen. Das Wappen der Grafen Wartenberg-Kolb, im J. 1169 erhoben, zeigt ein völlig kreisrund gewundenes Jagdhorn. Ob nun die Windung des H.s die Buccina bewirkte und eine Verlängerung der Schallröhre den vollen Kreisabschluss forderte, ist bisher nirgend in Betracht gezogen, scheint jedoch in einer geschichtlichen Entwickelungsgeschichte des H.s beinahe nothwendig, sowie darüber Gewissheit

zu erlangen: ob die Römer ihre gebogene Tonröhre der Buccina gossen oder schmiedeten; die Etrusker scheinen das letztere gethan zu haben. Haben die Römer ihre Schallröhren geschmiedet, so würde der Weg von einer bis zu mehreren kreisförmigen Biegungen einer längeren Schallröhre gewiss kein so schwer zu beschreitender gewesen sein, wenn auch die Methode des ehemals und später von einander zu verschieden, als dass er nicht erst allmälig versucht und geebnet worden wäre.

Bisher berichtete man in der Musikgeschichte, dass im J. 1688 zu Paris die Erfindung zuerst gemacht sei, das H. kreisförmig zu biegen; dies soll wohl heissen, mehrfach kreisrund nebeneinanderliegend gebogen. Wie dies geschah, lehrt der Artikel Metall- und Blechinstrumente. Neuere Forschung jedoch sieht dies für einen Irrthum an, der aus einer Musikgeschichte in die andere ohne Prüfung überging. Besonders schätzenswerth in dieser Beziehung erscheinen die angeführten Gründe des königl. sächsischen Kammermusikers und Musikschriftstellers Julius Rühlmann in seiner Abhandlung »Das Waldhorn« (Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1870 und 1871). »Die Kunst, Metallröhren zu winden,« sagt derselbe, »kannte man schon in früherer Zeit, nicht nur in Asien, sondern auch in Europa.« Selbst wenn der vorerwähnte Beweis (das H. in dem angeführten Wappen) nicht vorhanden wäre, so hätte man ihn mindestens in Virdung's »*Musica*« etc. (1511) oder in Prätorius' »*Syntagma*« (1620) unter den Abbildungen der Jagdhörner finden können. Es soll hier nicht auf die zahlreichen Jagdbilder von Wauvermann, Teniers und andere niederländische Bilder, sondern nur auf Mersenne's »*Harmonie universelle*« (Paris, 1637), *Partie second de Traité des instruments*, *livre cinquième* p. 245, hingewiesen werden, da in diesem Werke fünf verschiedene H.er in sehr correkter Abbildung in Holzschnitt ausgeführt sind; nämlich drei H.er mit nur im Halbkreis gebogener Röhre, ein viertes mit einer einmaligen Kreiswindung in der Mitte, die aber nicht ganz die volle Höhe des Zirkels erreicht, und ein fünftes H., welches schneckenhausartig die Röhre sieben Mal gewunden hat. Diese letztere Form ist es, die sich schon bei Virdung und Prätorius vorfindet, von der wir aber nicht behaupten können, ob sie deutschen oder französischen Ursprungs ist.

Da wir der Abbildung des Jägerhorns zuerst, wie schon erwähnt, 1511 bei Virdung und nachmals 1637 in Mersenne's Buch begegnen, so ist ersichtlich, dass die kreisrunde Form nicht erst im J. 1688 in Paris erfunden worden sein kann, sondern schon vor dem 16. Jahrhundert in Deutschland auftritt und sich bis in das 17. Jahrhundert etc. dort wie auch in Frankreich erhalten hat. In Mersenne's Werk findet sich auch die Länge der abgebildeten H.er genauer angegeben. Das kleinste H. hat 1 Meter, das mittlere 1,35 und das grösste 2 Meter Länge gehabt. Nach dieser Angabe muss auch eine dreifache Stimmung dieser H.er vermuthet werden, da nach akustischen Gesetzen eine Metallröhre von 1 Meter Länge gegen eine von 1,35 Meter eine wesentliche Verschiedenheit des Grundtones wie der harmonischen Obertöne voraussetzt, auch das H. von 2 Meter Länge genau eine Octave tiefer gestanden haben muss, als das von 1 Meter. Soviel ist wenigstens anzunehmen, dass, so wie die Grösse verschieden, auch die Stimmung eine differirende gewesen ist. Dass zur Zeit Mersenne's die »*Cors de chasse*«, wie er sie nennt, schon zu mehr als nur Signalinstrumenten benutzt wurden, ersieht man daraus, dass er angiebt, dieselben würden zur Unterhaltung der Herrschaften in einem »*Concert à quatre*« oder auch in Vereinigung mit Hoboen bei Jagden verwendet. Demnach müssen auf diesen H.ern kleine Jagdstücke ausgeführt worden sein, die in ihrer Art schon einen musikalischen Zweck, wenn auch niederer Gattung erfüllten.

Bis zu unserer Zeit haben sich leider aus dieser frühesten Epoche des Tonsatzes für Waldhorn keine Beispiele erhalten, da selbst Mersenne, der sonst für derartige Monumente in seinem Werke gesorgt hat, in diesem Falle keine Beispiele liefert. Sowohl an den in der »*Harmonie universelle*« befindlichen

Abbildungen, als auch an den in den vorher erwähnten Hornbildern in Wappen ist ein besonderes Mundstück deutlich sichtbar, welches einen ausgebogenen Rand und die Kesselform hat, womit die Tonangabe in ganz gleicher Weise ermöglicht war, wie wir solche noch jetzt in Gebrauch finden. Somit könnten wir annehmen, dass im Wesentlichen schon in diesem Instrumente unser modernes Waldhorn zu sehen wäre, wenn dem nicht einige Bedenken, das wichtigste ist die Länge der Tonröhre, entgegenständen. Ferner wichtig für die Beschaffenheit des Jagdhorns in seiner Ausbildungsperiode ist noch ein Holzschnitt in einem 1502 zu Strassburg erschienenen Buche, einer mit Holzschnitten versehenen Ausgabe von »*Virgils Opera*«. Man sieht auf diesem Holzschnitt einen Trompeter und einen Hornisten dargestellt, die beide ihren Instrumenten heitere Tonweisen zu entlocken bestrebt scheinen. Dem Hornisten hängt ein zirkelrundes H. um den Hals, dasselbe wird von demselben in der Nähe des Mundstücks gefasst, während die Rechte dem Instrument tiefer unten als Stütze dient. Das Instrument hat die Gestalt eines modernen H.s, nur trägt der Spieler es so, dass dessen ausgebogener Schallbecher sich über der linken Schulter nach vorn gerichtet zeigt.

Schliesslich mag hier noch eine Sandsteinfigur, welche vor dem Jagdschlosse Moritzburg bei Dresden befindlich, Erwähnung finden, da sie beweist, dass auch in Sachsen vor 1688 zirkelförmig gebaute Waldhörner zu den allgemein bekannten Dingen zu zählen waren, denn jene Kunstfiguren wurden 1670 aufgestellt. Jäger, die hier im Costüm jener Zeit dargestellt sind, tragen über die linke Schulter H.er, die sich von den unsern wenig unterscheiden. Selbst die Länge der Tonröhre derselben ist länger, als sie nach Mersenne's Angabe sein könnten, schon der des modernen Waldhorns annähernd gleich. Die uns hier vorgeführten Veränderungen dieses Tonwerkzeugs, welches während der Jagd besonders im Walde so häufig seine Anwendung fand, hat nach dieser auch selbstredend seinen Namen Jagd- oder Waldhorn erhalten und letzteren sogar behalten, als es selbst die Kunst in den Kreis ihrer Mitwirkenden aufnahm. Nach solcher Ausbildung des Jagdhorns lässt sich wohl nicht annehmen, dass noch von einer Erfindung eines solchen die Rede sein kann. Dennoch berichtet man und druckt noch immer, dass gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Paris, sowie dass 1720 durch den Instrumentbauer Wieszek zu Prag das Waldhorn erfunden sei. Vielleicht wendete man an beiden Orten der Fertigung desselben eine ganz besondere Sorgfalt zu und unterschieden sich die Fabrikate aus diesen Städten durch eine gewisse Eleganz und kleine Veränderung der Form oder Verlängerung der Tonröhre von den bisher gebräuchlichen. Welcher Art jedoch diese Neuerung war, ist der Nachwelt fremd geblieben. An Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Auffassung noch durch folgende gewöhnlich der Pariser Erfindung des Waldhorns beigefügte Erzählung vom Grafen Franz Anton von Spörken aus Böhmen, wenn man sich den Hergang der Sache etwas anders zurecht legt. Dieser hohe Herr und gewiss auch grosse Jagdliebhaber besuchte im J. 1680 Paris und sah daselbst zum ersten Male vielleicht das Waldhorn in eleganter Form gebaut in Gesellschaftskreisen in Gebrauch. Er, selbst sehr grosser Musikkenner und wohl auch zu Kunstversuchen geneigt, fand sich gedrungen, diese neue Kunstschöpfung für sein Haus zu erwerben und liess deshalb zwei seiner Bedienten in der Kunst, das Waldhorn in der modernen Weise zu behandeln, in Paris unterrichten, welche Kunst diese auch sehr bald sich aneigneten und, in der Heimath dieselbe ausübend, grosses Aufsehen erregten. Die Namen dieser beiden Bedienten sind uns leider nicht erhalten. Wohl aber wissen wir, dass später der Graf Spörken noch einen gewissen Wenzel Sweda, der zu Lissa geboren war, auf seine Kosten nach Paris sandte, um das H. blasen zu lernen, und dieser bis an sein Lebensende in Diensten des Grafen verblieb. Diese Erzählung lässt eher vermuthen, dass ein Spiel für zwei H.bläser in Paris Mode war und dasselbe dem Grafen sehr gefiel, so dass, nachdem vielleicht einer der Diener, welche diese Spielart

des H.s gelernt hatten, gestorben war, er dafür sich Ersatz schaffte, als dass es sich um Einführung eines durchaus neuen Tonwerkzeugs gehandelt habe, von dem man bisher keine Kenntniss hatte.

In Bezug auf die allgemeinere Anwendung des Waldhorns ist als bestimmt anzunehmen, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dasselbe schon in der deutschen Oper- und Kammermusik häufiger Anwendung fand. L. v. Köchel schreibt in seinem Werke »Die kaiserliche Hofkapelle in Wien« (1869) S. 80, dass während der Zeit von 1712 bis 1740 Wenzel Rossi und Friedr. Otto als Jägerhornisten mit 360 Fl. Gehalt bei der Oper angestellt waren. Nach der Zeit, sagt derselbe Schriftsteller in demselben Werke, verschwindet dasselbe aus der kaiserl. Oper und taucht erst 1787 als Waldhorn wieder auf, und zwar wieder zu zweien. Im Orchester scheint das H. in Wien noch früher eingeführt worden zu sein, denn in einer Suite für Orchester von J. J. Fux, deren Composition zwischen 1707 bis 1709 fällt, ist das Waldhorn angewandt. Nach Küchelbeck's »Allerneuesten Nachrichten vom kaiserlichen Hof« aus dem J. 1732 war ein kaiserl. Waldhornist an der Oper angestellt. Nach Moritz Fürstenau's Werk »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, Bd. II. S. 58, wurden dort am 26. Febr. 1711 zwei Waldhornisten aus Böhmen, Joh. Adalbert Fischer und Franz Adam Samm, jeder mit 300 Thalern Gehalt angestellt. Auch an anderen Orten Deutschlands waren um diese Zeit die H.er schon im Kunstgebrauch. Mattheson schreibt 1713 aus Hamburg: »dass das *Corno da caccia* schon sehr *en vogue* gekommen; die brauchbarsten haben *F* als Stimmung. Sie klingen auch dicker und füllen besser als die übertäubenden und schreienden Clarinen (Trompeten), weil sie um eine Quinte tiefer stehen.« Ferner mag hier noch angeführt werden, dass Händel in seiner »Wasserfahrtmusik« (1715) und Seb. Bach in seinen Cantaten, den Cöthener Concerten, der *H-moll*-Messe etc., ein und zwei Waldhörner bald als Solo bald als Füllstimmen anwendet. Die Annalen der Pariser Oper berichten, dass das Jagdhorn zuerst 1759 in den Sybariten von Rameau gebraucht wurde, nachdem es schon 1735 auf der Bühne zu Fanfaren in »*Achille et Deidamie*« von Campra Anwendung gefunden hatte. Die Orchesterhörner mit der Verbesserung von Hampel in Dresden wurden 1767 und vier Hörner gleichzeitig zum ersten Male in der Ouvertüre zu »*Horatius Cocles*« von Méhul gebraucht.

Fest dürfte nach allem diesem stehen, dass das H. im weiteren Sinne sich seit frühester Zeit stetig im Besitz aller Völker der Erde befand. Das Einzige aber, was uns die Entwickelungsgeschichte desselben beweist, ist, dass, wie vereinzelte Lichtstellen in den Jahrtausenden, wo dies Tonwerkzeug stets nur wirthschaftlichen Zwecken diente, darthun, je nach den herrschenden Anschauungen es blos äusserlich verschiedene mehr oder weniger künstlerische Gestaltungen erhielt, bis es im Abendlande zu der Form gelangte, in welcher dasselbe in der Reihe der Kunsttonwerkzeuge eine Stelle einzunehmen vermochte; selbst gesteigerte Ansprüche haben an der Grundform nichts geändert. Dies noch heute im Kunstgebrauch zu manchen Leistungen bevorzugte H. ist ein Blechblasinstrument ohne Tonlöcher, das aus einer zusammengelötheten Messing- oder Silberblechröhre von 7,36 bis 11,33 Meter Länge in gerader Ausdehnung besteht, die in einer weiten Stürze endigt. Um das Instrument dauerhaft zu bauen und handlich zu haben, hat man diese Röhre mehr-, gewöhnlich vierfach zirkelrund, oder auch theilweise anders gewunden und diese Windungen so aneinander gelöthet, dass sie stets in gleicher Lage bleiben müssen. Angeblasen wird dies Tonwerkzeug mittelst eines metallenen Mundstücks mit konischem Kessel und schmalem Rande. Von der Trompete unterscheidet sich das H. ausser der zirkelrunden Gestalt und dem grösseren tellerförmigen Schalltrichter noch durch die längere, andersconstruirte Schallröhre. Die Trompetenröhre ist nämlich vom Mundstück bis zum Schalltrichter überall gleich eng, während die des H.s am Mundstück ungefähr 9,7 Millimeter Durchmesser hat und sich dann stetig, bis kurz vor ihrem Ende zunehmend, bis zu 1,18 Centimeter er-

weitert. Dann beginnt der Schalltrichter, welcher gewöhnlich ungefähr 0,3 Meter Durchmesser hat. Die längere Schallröhre und die konische Bauart der Röhre bewirken, dass das H. um eine Octave tiefer als die Trompete erklingt und dass man dessen Tonreich deshalb 5metrig nennt; dies soll heissen, das tiefste *C* eines solchen H.s hat dieselbe Höhe wie eine Orgelpfeife von 5 Meter Länge. Die Handlichkeit dieses Tonwerkzeugs scheint es gefordert zu haben, dass man die Schallröhre nicht zu lang baue und wurde deshalb es durchweg gebräuchlich, die H.er allgemein in gleicher Grösse zu fertigen; man baute die H.er so, dass der Grundton derselben dem heutigen *F*, späteren *Es* entsprach. Mitwirkend hierzu war auch wohl, dass man sehr früh oft mehr als ein H. gleichzeitig gebrauchte, z. B. beim Halali (s. d.), und durch gleichen Bau der H.er harmonische Tongaben derselben sich fast von selbst ergaben.

Dieser gleichzeitige Gebrauch mehrerer H.er führte zunächst zu dem gleichzeitigen Kunstgebrauch von zweien, wie die Erzählung vom Grafen Spörken zu belegen scheint. Dieser Kunstgebrauch von zwei H.ern allein forderte gewiss bald eine Notirung der Stücke für dieselben, und da eine solche ohne Beachtung der eigentlichen Klanghöhe nur verhältnissmässig nothwendig war, wählte man die leichteste Kunstnotirung in *C-dur*. Diese früheste Schreibweise, da sie der Eigenheit des H.s wegen auch ferner zu keinen Uebelständen Anlass gab, hat sich bis heute erhalten, wie weiter unten ersichtlich sein wird. Dies H., gewöhnlich Naturwaldhorn genannt, besitzt ein theilweise lückenhaftes Tonreich. Durch weniger oder mehr starkes Anblasen und verschiedenartigen Gebrauch der Lippen und des Ansatzes kann man auf demselben alle sogenannten Naturtöne, welche die Tabelle in dem Artikel Aliquottöne nachweist, hervorbringen. Die am leichtesten auf dem H. erzeug- und davon künstlerisch anwendbaren sind:



wenn der Grundton des H.s *C* ist; je nach der Tonhöhe des Grundtons ändern sich selbstredend auch die Obertöne. — Da bald nach Einführung des H.s dessen Anwendung in der Kunst immer häufiger auch mit anderen Tonwerkzeugen gleichzeitig versucht wurde, ergab sich, dass das Tonreich desselben entweder nicht für die Ansprüche ausreichte oder sich theilweise durchaus nicht rein darstellen liess, trotzdem man zu einem Hülfsmittel, dem Stopfen (s. d.), seine Zuflucht nahm. Vgl. Mattheson's »Kapellmeister« (1739). Man baute, um den künstlerischen Anforderungen genügen zu können, H.er mit verschiedenen Grundtönen, d. h. von verschiedener Grösse. Allgemeiner fand man bald neben *F*- und *Es*-H. *D*-, *C*- und tiefe *B*-H.er im Gebrauch. — Um ferner kleine Grundtonhöhenveränderungen zu bewirken, die im Zusammenspiel mit Rohrinstrumenten sich oft als durchaus nothwendig ergaben, erfand man in Deutschland, wie aus Virdung's und Prätorius' Schriften hervorgeht, den Stift (s. d.), einen kleinen Bogen (s. d.), der an dem Anblaseende der Schallröhre eingesteckt wurde; in diesen kam dann das Mundstück. Um dies zu vermögen, musste das Anblaseende der Schallröhre gleich etwas weiter gearbeitet sein. Solche Erweiterung findet sich an keinem französischen Waldhorn aus jener Zeit, woraus wohl zu folgern, dass sich in Frankreich damals noch nicht das Bedürfniss für so weitgehende Verbesserungen des Waldhorns kund gab. Wenn diese Erwägungen zunächst feststellen, dass in Deutschland allein die Verbesserung des Waldhorns geschah, so ergiebt die Thatsache, dass 1718 für Dresden zwei H.er aus Wien angekauft wurden, sowie verschiedene andere Nachrichten: dass Wien und Prag im Bau dieser Tonwerkzeuge am weitesten vorgeschritten waren. Die für Dresden gekauften H.er mit zwei silbernen Mundstücken und sechs Stiften kosteten jedes 50 Thlr.

Die in Deutschland immer mehr übel empfundenen Mängel in der Intonation, besonders des zweiten Naturwaldhorns im Orchester, sowie die Beschwerlichkeit, bei guten Kunstleistungen stets mehrere H.er und verschiedene Stifte zur Hand haben zu müssen, führte 1753 den Secondohornisten der königl. polnischen und churfürstl. sächsischen Kapelle, Anton Joseph Hampel, zu der Erfindung der Bogen (s. d.), Röhrenenden, die in der Mitte der Schallröhre eingeschoben werden. Durch diese Erfindung wurde die bisherige Einrichtung, mehrere H.er und Stifte zu führen, überflüssig. Noch ist zu bemerken, dass Hampel der Erfinder der Dämpfer (s. d.) oder Sordinen (ausgehöhlte Hölzchen) des H.s war. Die erste Fertigstellung eines solchen H.s, **Maschinen- oder Inventionshorn** genannt, geschah durch den Hofinstrumentenbauer Joh. Werner zu Dresden nach Hampels Angaben im J. 1754. Die Maschine oder Invention des H.s besteht aus einer bogen- oder kreisförmig gestalteten Röhre, deren Enden mit dem mittleren Theil der Schallröhre gleich dick sind, die in zwei offene Schallröhrenzapfen, welche bemerkbar werden, wenn der darin gewöhnlich befindliche Theil der Schallröhre ausgezogen ist, eingeschoben werden. Diese Röhren, Bogen genannt, schliessen luftdicht an die Wände der Zapfen an. Ein mehr oder weniger bewirktes Heraufschieben der Bogen auf die Zapfen ruft sehr geringe Stimmdifferenzen hervor, da dadurch die Schallröhre mehr oder weniger verlängert wird; es macht somit die Reinheit des Grundklanges und der Naturtöne mehr von dem Willen des Musikers abhängig, als die früher dazu angewandten Stifte. Ferner bewirken die weniger gekrümmten Bogen eine leichtere Bildung der Schallwellen, als die kurzen und oft häufig gewundenen Stifte dies zuliessen. Ferner ist zu bemerken, dass Werner schon die Zapfen der Schallröhre in einer etwa 0,6 Meter über das nothwendige Maass hinausgehenden Länge und etwas nach aussen gerichteten Stellung fertigen liess, wodurch die Bogen, ohne die Windung der Schallröhre zu berühren, bequem auf die Zapfen ein- und ausgeschoben werden konnten.

Obgleich nun dies H. in vieler Beziehung das frühere Waldhorn übertraf, so wurden doch schon zu Ende des 18. Jahrhunderts durch die Anforderungen, welche der immer wachsende Orchestergebrauch an dasselbe stellte, Mängel entdeckt, welche der so sehr am Alten hängende Musikschriftsteller Fétis in seinem Aufsatze »*Cor simple* etc.« aufzudecken sich bemühte. Welcher Art diese Aussätze waren, darüber mag die Uebersetzung des wesentlichen Theils derselben von Rühlmann belehren. »Vergebens haben Künstler wie Punto, Lebrun, Fr. Duvernoy und später Gallay die Fehler der Stopftöne bis zu einem gewissen Grade verbessert, doch haben sie nicht mehr als eine Octave oder Decime ausgleichen können und mussten in den beschränkten Grenzen bleiben, welche man mit dem Namen *Cor minte* bezeichnet, d. h. welches weder hoch noch tief ist. In der eingestrichenen Octave kann man nur ein abscheuliches *f* und *d* haben, das kleine *b* ist ziemlich nichts, ebenso ist es in derselben Octave mit *a* und *as*, noch weniger ist hier ein *f*, *e*, *es*, *d* und *cis* möglich, mit einem Worte, man hat keine Basstöne. In Rücksicht auf die Töne der zweiten Hälfte der eingestrichenen und die volle Reihe der zweigestrichenen Octave, welche talentvolle Künstler in ihrer künstlich erzeugten chromatischen Tonleiter ziemlich gleichmässig wiedergegeben haben, bleibt es doch nur eine Ausnahme, denn die Egalität existirt nur bis zu einem gewissen Grade der Kraft, die höchstens im Solo aber nicht im Tutti zu erreichen ist. Diese Töne sind selten mit Energie in einem Forte angeblasen worden. Daher kommt es, dass in den Partituren von Haydn, Mozart und in mehreren Werken von Beethoven die H.er zum Pausiren verdammt sind, während ihre sonore Kraft oft unentbehrlich zu sein scheint. Man konnte nur dieses unangenehme Hinderniss vermeiden, indem man die H.er während des Musikstücks in einen anderen Ton umstimmen liess; dies war jedoch nur durch längeres Pausiren möglich; oder man verwendete vier H.er in verschiedenen Stimmungen, welche aber auch nicht für alle Fälle ausreichend waren. Was geht aus alledem hervor? Dass das einfache

Natur- und Inventionshorn ein unvollkommenes Instrument ist.« Diesen Uebeln abzuhelfen, bemühte sich in sinniger Weise ein Dilettant in London, Charles Clagget. Derselbe liess sich zwei H.er, das eine in *Es*, das andere in *D* stimmend, so zusammenbauen, dass sie beide mittelst eines Mundstücks angeblasen werden konnten. Durch eine Klappe wurde die nicht anzublasende Röhre geschlossen. Noch in der Jetztzeit findet man eine in dieser Art construirte Trompete, welche auf der Wiener Weltausstellung ausgestellt und mehrfach patentirt worden ist, in der Musikerzeitung (s. die Beilage der No. 11 des J. 1875) angepriesen. Es ergaben sich durch diese Verbindung der beiden H.er in der vierten Octave folgende Töne:

8	9	10	11	12	13	14	15	16
d	*e*	*fis*	*g*†	*a*	*b*†	*c'*†	*cis'*	*d'*
dis	*f*	*g*	*gis*†	*ais*	*h*†	*cis'*	*d'*	*dis'*

Man sieht, dass durch diese H.construktion nicht allein alle chromatischen Klänge. sondern dass einige sogar auf zweifache Weise hervorzubringen möglich war. Von diesen Tönen waren aber die mit einem Kreuz versehenen: *g*, *gis*, *b*, *h* und *c'* nicht rein und mussten durch stärkeres Anblasen oder Stopfen verbessert werden. Diese Mängel und die schwierigere Behandlungsweise obigen H.s verhinderten es, dass sich dasselbe einer allgemeineren Anerkennung erfreute. Eine andere Verbesserung des H.s bemühte sich ein Deutscher Namens Kölbel, der ums J. 1760 in Petersburg lebte, zu machen, die sich jedoch auch keiner grossen Verbreitung erfreute. Derselbe liess an verschiedenen Stellen der Schallröhre Klappen anbringen. Dies beeinträchtigte jedoch die Intonation wie den Toncharakter des H.s in sehr nachtheiliger Weise. Ferner baute derselbe ein H., auf dessen Stürze ein halbrunder beweglicher Deckel war, den der Bläser nach Ermessen leicht zur Deckung der Schallröhre behandeln konnte. Dies Instrument, von dem Erbauer Amorschall (s. d.) genannt, sollte die chromatische Tonreihe leicht und gleichartiger im Klange geben. Von den sonst noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich um Verbesserung des H.s verdient gemacht habenden Männern mögen hier noch einige angeführt werden, da über sie wenigstens etwas Näheres bekannt geblieben ist. Im J. 1781 construirte Carl Türrschmidt ein Inventionswaldhorn, dessen Schallröhre er kreuzweise legen liess. Er behauptete, dass in dieser Röhrenconstruktion besser die Schallwellenbildung stattfände, und dadurch das Blasen des Instruments sehr erleichtert würde. Raoux, Instrumentbauer in Paris, fertigte das erste H. aus Silber. Bergonzi machte zuerst silberne Klappen und Bini baute das erste tiefe *B*-H. Jean Brun, geboren 1759, Waldhornist in der königl. Kapelle zu Berlin, erfand einen Lack, der, bei neuen H.ern inwendig angewandt, dieselben vor Oxydirung schützen, alle Unebenheiten ausgleichen und einer exakten Bildung der Tonwellen förderlich wirken sollte.

Von weitgehendster Tragweite für die Ausbildung des H.es ergab sich die 1814 stattgehabte Erfindung der Ventile (s. d.), welche ein Waldhornist in der Kapelle des Fürsten Pless in Schlesien, Heinrich Stölzel mit Namen, zuerst construirte und am Waldhorn anbrachte, wonach dies Tonwerkzeug **Ventilhorn** genannt wurde. Es wird übrigens berichtet, dass Stölzel nicht allein, sondern in Gemeinschaft mit dem Berghoboisten Blühmel nach mannigfachen Versuchen diese Verbesserung, durch Verlängerung der Tonröhre den Klang um einen halben, ganzen oder anderthalb Töne zu vertiefen, entdeckte. Die ersten Nachrichten über diese Erfindung wurden der musikalischen Welt 1815 durch den Kapellmeister Bierey in Breslau und 1817 durch Fr. Schneider in Leipzig zu Theil. Beide machten in der »Allgem. musikal. Zeitung« ihre Ansichten darüber bekannt. Wahrscheinlich durch diese Veröffentlichungen mit der neuen Erfindung bekannt geworden, baute 1818 der Instrumentenbauer J. B. Dupont in Paris ein H. mit Ventilen, welches das französische Ministerium auf fünf Jahre patentirte. Auch in Deutschland fanden sich

Mehrere, welche die Stölzel'sche Erfindung zu verbessern sich bestrebten. Als wesentlich in dieser Weise ist die Bemühung des Instrumentenbauers Fr. Sattler in Leipzig hervorzuheben. Das Stölzel'sche H. besass nämlich zwei Büchsenventile an verschiedenen Stellen der Tonröhre. Sattler jedoch baute ein H. mit drei Büchsenventilen, die den Stölzel'schen ganz gleich construirt waren. Diese Ventile waren jedoch so an der Tonröhre angebracht, dass die Haltung des H.s beim Blasen, die durch die Stölzel'sche Bauart in anderer Weise gefordert wurde, in gewohnter Weise geschehen konnte. Seiner Zeit mehr Aufsehen erregend, weil die Presse von diesen Verbesserungen sehr häufig berichtete, doch weniger musikhistorisch bemerkenswerth, hat sich mit der Zeit das »*Cornet à piston*« (s. d.) Meyfried's in Paris und das »*Cor omnitonique*« von Adolph Sax in Brüssel ergeben, ersteres ein in Gestalt dem alten Posthorn fast gleich gebautes Messingblasinstrument mit drei Ventilen, letzteres dem deutschen Ventilhorn ähnlicher.

Die Bemühungen deutscher und französischer Instrumentbauer in Bezug auf die vorzüglichste Fertigung der Ventile führten zu drei Arten derselben: Büchsenventilen (s. d.), Hebel-, Schub- oder Röhrenventilen und Cylinder- oder Drehventilen, deren Unterschiede in dem Artikel Ventile (s. d.) ausführlicher beschrieben sind. In Frankreich und England nennt man die ersten beiden Arten »*pistons*« oder »*à clefs*«, wohingegen die dritte Art meist »*à cylindres*« und nur zuweilen in Oesterreich »Radelmaschine« genannt wird. Welche Vorzüge und Nachtheile die besonderen Ventilarten in ihrer Anwendung beim H. haben, ist in demselben Artikel eingehender besprochen, sowie die Einwirkung der Tonwechselmaschine (s. d.), erfunden von Cerveny in Königsgrätz, auf dieselben. Trotzdem nun die Ventile zuerst beim H. Anwendung fanden, so hat es doch Jahrzehnte gewährt, ehe diese Erfindung allgemein Einführung fand. Man hat diese allgemeine Einführung wohl vorzüglich der Entwickelung der Militärmusik zu danken. Die grosse Wichtigkeit der Ventile wurde so durch die Praxis überall erkannt, und schon der oben erwähnte Musikschriftsteller Fétis giebt in dem bezeichneten Aufsatz eine noch heute schätzbare Zusammenstellung derselben, welche hier folgen mag. »Das Waldhorn, dessen Tonumfang früher nur zwei unvollständige Octaven in der ein- und zweigestrichenen Octave besass und in der kleinen Octave blos zwei Töne hatte, ist durch die Erfindung der Ventile zu einem Instrumente umgestaltet worden, welches eine chromatische Tonleiter durch mehrere Octaven besitzt, wie alle anderen. Es scheint also, dass auf die Frage: welches Instrument soll vorgezogen werden, das einfache oder das Ventilhorn? — es nur eine Antwort geben kann, nämlich: das Ventilhorn. Jedoch sind die musikalischen Kreise durchaus noch nicht dahin gelangt, eine vollständige Uebereinstimmung über diesen Gegenstand sich anzueignen. In Frankreich und besonders auch in Paris existirt ein ungünstiges Vorurtheil für das Ventilhorn, und viele der Künstler bleiben hartnäckig an dem alten Instrumente attachirt, unter dem Vorwande, dass durch Anbringen der Ventile das H. schwerfällig gemacht und die natürliche Schönheit des Tones geschädigt werde. Dieses Vorurtheil übt selbst seinen Einfluss auf die Componisten aus, welche in dieser Zeit, wo man mit Begierde jede Neuerung aufsucht, doch die alte Behandlung in der Instrumentation beibehalten, und welche, wenn sie in ihren Partituren Ventilhörner für gewisse Effekte vorschreiben, sich derselben nur mit Schüchternheit bedienen und die grossen Hülfsmittel gar nicht zu begreifen scheinen. Ich (Fétis) habe mir vorgenommen, diesen Irrthum aufzuklären, um dem Gegenstand Glauben zu verschaffen, indem ich beweisen werde, dass es eine Art Barbarei ist, den Gebrauch eines Instruments ausschliesslich zu erhalten, welches die meisten der Töne in der gegenwärtigen Musik entbehrt. — Nur das Ventilhorn ist ein vollständiges Instrument, weil es in seinem ganzen Umfange offene und natürliche Töne besitzt. Es hat eine Octave im Bass, wo auf dem einfachen H. nur zwei Töne vorhanden waren; ausserdem hat es noch mit drei

Ventilen vier gute Töne in der grossen Octave. Mit diesem Instrumente hat man ein ausgezeichnetes H. für Bass und Alt, welches an Sonorität vorzüglich genannt werden kann. Die französischen Künstler machen gegen das Ventilhorn die Einwendungen, einerseits, dass der silberne Klang des einfachen H.s verändert werde, andererseits, dass für den Ausdruck gewisser melancholischer Passagen die gestopften Töne nöthig wären. Sind diese Einwürfe begründet? Nein. Artôt, Professor am Conservatorium in Brüssel, welcher den schönsten Ton hat, den man auf dem einfachen H. hören kann, hat nichts von dieser kostbaren Eigenschaft verloren, als er das Ventilhorn adoptirte. Andere Künstler haben, ich gestehe es, auf dem Ventilhorn einen schwerfälligen, spröden, pelzigen Ton; allein es ist sehr zweifelhaft, ob sie auf dem einfachen H. einen besseren haben würden. — In Hinsicht auf den Ausdruck, welchen man in der Anwendung der gestopften Töne vermischt mit den offenen zu finden glaubt, habe ich nur eine einfache Bemerkung entgegenzustellen: die erste Eigenschaft, welche ein Sänger in seiner Kunst erlangen soll, ist die Egalität, die Gleichartigkeit und Sonorität aller Töne in seiner Stimme. Diese Egalität, diese Gleichartigkeit des Klanges, weit entfernt, ein Hinderniss im Ausdruck zu sein, ist im Gegentheil die Eigenschaft, welche uns angenehm berührt und unwiderstehlich erregt. Nun, das vollkommenste Instrument ist doch unstreitig dasjenige, welches der menschlichen Stimme am nächsten kommt, und der Künstler, welcher gut accentuirt, ohne der Reinheit des Klanges zu schaden, ist ohne Zweifel derjenige, welcher hierin die grösste Vollendung erlangt hat. Die Gleichmässigkeit der offenen Töne des Ventilhorns hat also eine Ueberlegenheit von grosser Bedeutung über die Ungleichmässigkeit der Töne des einfachen H.s, sowohl für den Ausdruck zarter Stellen, als auch für die energische Kraft. Wenn es nun für die Klangfarbe gemischte Effekte giebt, in welchen die gestopften Töne sehr nützlich sein können, wie die Sordinen bei den Streichinstrumenten es sind, so sind doch die Ventile am Waldhorn kein Hinderniss, denn man kann beim Ventilhorn ebenso gut Gebrauch von der Hand machen, als wie beim einfachen H.«

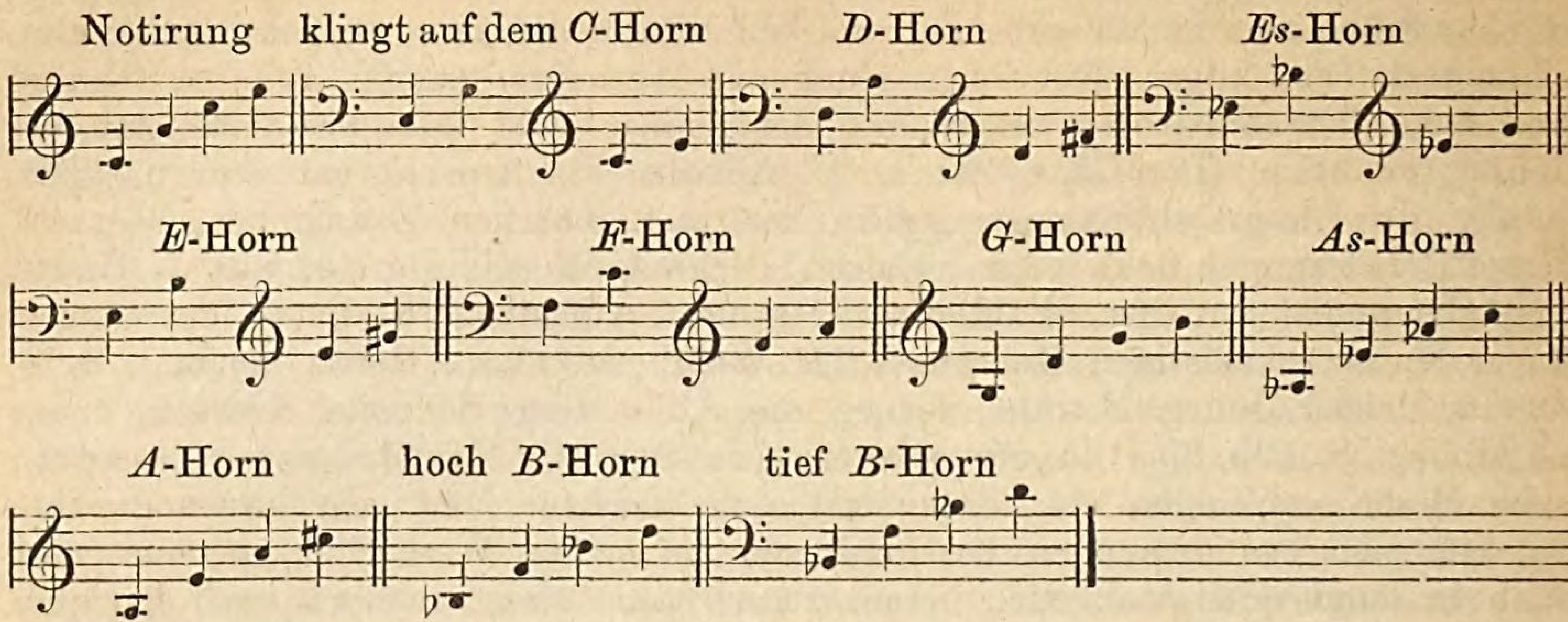
Diese Auslassungen ergänzend, mögen noch die Bemerkungen H. Hübler's, ersten Waldhornisten an der königl. Kapelle zu Dresden, hier eine Stelle finden. »Jeder gute Waldhornist wird bei der Benutzung des Ventilhorns auch stets Gebrauch von der im Schallbecher liegenden rechten Hand machen, wenn er gestopfte Töne erzeugen will. Denn gerade durch das Studium der gestopften Töne erzielt man einen weichen schönen Ton. Der grosse Vorzug des Ventilhorns besteht nicht allein in der chromatischen Tonleiter mit lauter offenen Tönen, sondern auch darin, dass man mit Hülfe der Ventile eine chromatische Tonleiter gestopfter Töne hervorbringen kann. Namentlich ist letztere Tonreihe in der ein- und zweigestrichenen Octave mit Effekt zu verwenden. R. Wagner und Fr. Liszt liefern in ihren Werken die vollständigsten Beweise dafür.« — Auch in Deutschland ist die Ansicht verbreitet, dass der Klang des einfachen H.s viel schöner sei, als der des Ventilhorns. Diese Meinung beruht, wie Fétis richtig bemerkt, auf Vorurtheil; jedoch muss dabei vorausgesetzt werden, dass der Bläser sein Ventilhorn eben auch als einfaches H. behandelt, d. h. dass er die rechte Hand während des Blasens im Schallbecher liegen lässt. Wenn allerdings der Bläser das Ventilhorn derartig hält, dass die rechte Hand vollständig ausserhalb des Bechers kommt — wie man es öfters bei kleinen Orchestern in der Provinz, auch nicht selten bei Militärkapellen findet, dann hat in Wahrheit der Ton des Ventilhorns einen harten, ja fast gemeinen Klang. In diesem Falle hat man dann nicht Unrecht, das einfache H. dem Ventilhorn vorzuziehen. Bei Waldhornbläsern, welche auf den Namen von Künstlern Anspruch machen, dürfte eine solche fehlerhafte Haltung des Instruments wohl kaum gefunden werden, und so kann man seine Uebereinstimmung mit dem Ausspruch von Fétis erklären. Offen auszusprechen und zu behaupten ist, dass es ein sehr geübtes, fein musikalisches Ohr erfordert, um ganz kleine

Differenzen im Tone zwischen dem einfachen und dem Ventilhorn in *F*-Stimmung wahrzunehmen. Unter hundert Fällen dürften neun und neunzig vorkommen, wo dies kaum unterschieden wird. — Von Einfluss auf diese Differenz ist hauptsächlich die Bauart und die Weite der Röhren. Früher hatte das einfache H. viel engere Röhren, wodurch der Ton zwar etwas heller im Klange und beim Blasen leichter ansprechend war, aber auch viel dünner und schneidender erschien. Der Charakter des Ventilhorns ist ein sonorer, gleichmässiger Klang, der hauptsächlich maassgebend ist, um ihm den Vorzug zu geben. — Diese Bemerkungen noch mehr ergänzend, ergeht sich Philipp Dornaus, Virtuose und Componist auf dem Waldhorn, in seinem Aufsatze: »Einige Bemerkungen über den zweckmässigen Gebrauch des Waldhorns etc.«, Leipz. musikal. Zeitschrift, dritter Jahrg. S. 308, ferner die Abhandlung Heinrich Gottwald's im 24. Jahrg. S. 125 bis 135 der »Neuen Zeitschrift für Musik«, welche Aufsätze nachzulesen empfohlen sei. Das jetzt gebräuchliche Ventil-Waldhorn unterscheidet sich von dem oben beschriebenen in keiner Wesentlichkeit und wird auch in langer Zeit wohl sich keiner zu erfreuen haben, sondern nach jetzigem besten Erkennen kann man den Ausbau dieses Tonwerkzeugs als abgeschlossen betrachten.

Schliesslich mag hier noch einer besonderen H.art, der russischen Jagdhörner, Erwähnung geschehen. Dieselben sind geradeausgehend gebaut, ungefähr wie ein Sprachrohr, und bringen mit Leichtigkeit nur e i n e n e i n z i g e n T o n hervor. Jeder Bläser hat die Aufgabe, nur den Grundton seines Instrumentes anzugeben, wenn derselbe in einem Tonstücke gehört werden soll, die andere Zeit jedoch zu pausiren. Eine Ensemblemusik, mit solchen Tonwerkzeugen ausgeführt, erfordert grosse Sorgfalt und Einübungszeit, indem oft einige dreissig Mann Sinfonien, Concerte, Märsche, Choräle, kurz alles Mögliche in solcher Weise ausführen. Nur der hohe Musiksinn, der im niederen Stande des slavischen Volkes fast Jedem angeboren ist, und die Strenge, mit der diese von ihren Vorgesetzten behandelt werden konnten, waren im Stande, derartige Kunstleistungen möglich zu machen. Der Erste, welcher die russische Jagdhorn-Musik (1754) ausführen liess und wahrscheinlich auch erfunden hat, war M a r e s c h (s. d.), ein geborener Böhme, Tonkünstler in Petersburg, in Diensten des damaligen Oberjägermeisters Naryschkin. Um noch eine in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts epochemachende Erscheinung — der Waldhornist Vivier nämlich blies nach der oberflächlichen Auffassung, ja selbst das Urtheil von Fachleuten wurde zuerst irre geführt, mehrstimmig — zu erklären, müssen wir hier einige Betrachtungen über die Tonbildung mit dem H. anstellen: die Lippen des H.bläsers wirken wie gespannte Membrane, und von den mehrfach in die Schallröhre fliessenden Schallstrahlen multiplicirt, von der Lippenspannung und der Stärke des Luftstromes bedingt, das Schallrohr den eigenen Grundton oder einen seiner Aliquottöne. Da bei dieser Thätigkeit nur die Lippen beschäftigt sind, so vermag der Bläser noch mittelst der Stimmritze Töne zu bilden, die durch die Nase einen selbstständigen Ausgang erhalten können. Diese Töne sind nasal und meistentheils nur wenig hörbar. Stärker erklingen hingegen diese Töne, wenn der Bläser sie durch die Schallröhre des H.s ihren Ausgang finden lässt, indem dann das H. wie ein Sprachrohr wirkt. Der stärker klingende gesungene und der durch das Blasen geschaffene Klang bewirken die Zeugung eines noch gleichzeitig vernehmbaren Tones, S u m m a t i o n s t o n genannt. Ueber die physikalischen Gesetze, nach denen dieser Summationston sich bildet, findet man Belehrung in dem Artikel A k u s t i k (s. d.) dieses Werkes, sowie in den Werken »Die Lehre von den Tonempfindungen«, S. 227 bis 236, und in John Tyndall's »Der Schall«, S. 330, 339 ff.

Betreffs der Notirung für das H. gesetzter Tonstücke hat sich seit frühester Zeit nichts geändert. Die Normalstimmung jedes H.s wird als in *C-dur* angenommen und ergeben sich die Klänge desselben je nach dem von *C* ver-

schiedenen Grundton und zwar um eine Octave tiefer. Folgende Naturklänge eines H.s mögen dies veranschaulichen:



In Bezug auf den Gebrauch des H.s und dessen geschichtliche gesteigertere Entwickelung findet man Eingehenderes in der zweiten Abtheilung der oben erwähnten Abhandlung »Das Waldhorn« von Rühlmann in der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1871. Hier seien nur noch die Grundzüge des jetzigen Gebrauchs dieses Instruments kurz verzeichnet. Je nachdem die Stimmung des H.s, je nachdem gebraucht man die höheren Klänge desselben; H.er in hoher Stimmung werden nicht so hoch benutzt als tiefere. Allgemein ist die Regel, dass man z. B. die *G*-, *As*-, *A*- und hohen *B*-H.er nur bis *e*, die tieferen Stimmungen: *F*-, *E*-, *Es*-, *D*-, *C*- und tief *B*-H.er jedoch bis *g* notirt, gebraucht. Von diesen Klängen sind stets die Naturtöne die am häufigsten benutzten, und wählt man nach der Anwendung dieser denn auch die Stimmung des H.s. Zu den gangbarsten Tongängen, wenn sich diese Instrumente selbstständig bemerkbar machen sollen, gehören nachfolgende:



Neben dieser Gebrauchsweise und derjenigen, lange anhaltende Töne zur Füllung der Harmonie zu geben, findet sich die, rhythmische Marken (das sogenannte Pochen) mit demselben Tone auszuführen oftmals, wie



Meist sind in den Orchestern nur zwei, ein sogenanntes erstes und zweites H. in Anwendung, aber auch vier oder sechs thätig; stets sind bei grösserer Zahl als zwei nur zwei gleicher Stimmung. Blos in Jäger- und Militärmusikcorps treten die H.er massiger auf, weil sie dort nicht allein den eigentlichen Tonkörper, sondern auch die höhere Tonregion zu geben zur Aufgabe haben, wohingegen im gewöhnlichen Orchester die H.er hauptsächlich nur um der 2,5-metrigen Tonregion die gewünschte Fülle zu verleihen, dienen. Alle diese Regeln beziehen sich auf den chorischen Gebrauch des H.s. Als Soloinstrument, als welches es in den verschiedensten Zusammenstellungen mit Piano, Streichinstrumenten, Gesang u. s. w. vorkommt, gelten natürlich diese Regeln in Bezug auf den zu verwerthenden Umfang als Grundregeln. Diese unterliegen

jedoch je nach der Geschicklichkeit des Spielers vielfacher Aenderung. — Die Literatur für H., im Ganzen nicht gross zu nennen, hat meist der Feder hervorragender Virtuosen ihre Entstehung zu danken; doch hat die Neuzeit in diesem Felde fast nichts geboten, während Werke aus den vorigen Jahrzehnten noch jetzt vorhanden und gesucht sind. Als besonders bekannt sind die Schulen von Domnich, Duvernoy und Punto zu nennen und darnach diejenigen von Kling, Fröhlich, Dauprat u. A. Der Virtuosen auf dem H. gab es sehr viele, und es seien hier nur genannt: Agthe, Bailly, Bamberger, Bauchinger, Beccaria, Belolli, Bliesener, Bode, Buri, Collin, Dickhut, Eisen', Garcia, Gügel, Haase, Harmüller, Hauser, Herbst, Holluba, Hradetzky, Hutzler, Kohaut, Kretschmer, Lanz, Leander, Lother, Marquardt, Mieksch, Neumann, Niesle, Palsa, Punto, Pfaffe, Polack, Rausch, Rothe, Scharfenberg, Schröder, Schunke, Seebach, Vivier u. A. — Auch in den Orgeln gab es eine H., Zinke, Cornet, Cornetto oder Waldhorn benannte Stimme. Dies in neuester Zeit sehr selten gebaute 2,5 metrige Orgelregister, einerlei mit *Sesquialtera* (s. d.), ist entweder eine Zungen- oder eine gemischte Stimme. Man findet sie auch zuweilen in anderen Maassen. So berichtet Wolfram in seinem Werke »Anleitung zur Kenntniss der Orgeln etc.« S. 210, dass es 2,5- und 1,25 metrige, H. genannte Orgelregister gebe, und Adlung in seiner »musikalischen Gelahrtheit« giebt sogar Nachricht über eine im Königsberger Kneiphof und eine zu Mühlhausen in Thüringen befindliche 0,625 metrige Stimme, ebenfalls H. genannt. Sollte wirklich wieder das Bestreben sich Bahn brechen, ein den H.klang vertretendes Orgelregister zu bauen, so würden wohl solche Maasse, wie 1,25 und 0,625 Meter, nicht mehr versucht werden, da in diese Gegend des Tonreichs die Klänge des H. genannten Tonwerkzeugs gar nicht hineinragen, und man doch nur bezwecken würde, die H.klänge den andern der Orgel beizufügen. — Noch wäre zu bemerken, dass Prätorius S. 186 einer 0,6 metrigen Orgelstimme, Hornbässlein genannt, erwähnt. Wahrscheinlich hatte diese Stimme den Namen »Bässlein« nur davon erhalten, dass der Orgelbauer dieselbe dem Pedal einverleibt hatte. C. B.

Horn, deutscher Violinvirtuose und Instrumentalcomponist, war um 1755 Concertmeister des Grafen Brühl in Dresden und hat um 1760 Sinfonien, Violinconcerte und Parthien seiner Composition herausgegeben.

Horn, August, geschickter deutscher Componist und Musiklehrer, geboren am 1. Septbr. 1825 zu Freiberg in Sachsen, war 1843 einer der ersten Schüler des neu gegründeten Conservatoriums in Leipzig, machte daselbst den vorgeschriebenen dreijährigen Cursus durch und lebt seitdem, abgerechnet eine mehrjährige Unterbrechung von 1862 bis 1868, die er in Dresden zubrachte, in Leipzig. Er schrieb Ouvertüren für Orchester, Clavierstücke und Gesänge, welche Talent und eine kunstfertige Hand bekunden. Besonders vortheilhaft bekannt aber machte er sich durch Arrangements von Orchesterwerken oder Vocalcompositionen mit Orchesterbegleitung für Pianoforte vierhändig und für zwei Claviere. Eine einaktige Oper von ihm, »Die Nachbarn«, Text von Rob. Jonas, fand bei ihrer ersten Aufführung am Stadttheater in Leipzig, im März 1875, vielen Beifall.

Horn, Ferdinand, einer der grössten deutschen Harfenvirtuosen, aus Breslau gebürtig, befand sich 1786 zu Berlin, 1787 zu Hamburg, 1792 wieder in Breslau, 1793 in Leipzig u. s. w. und führte ein unstetes Leben, da er wegen Schulden sich allenthalben verfolgt sah, so dass er häufig seinen Namen verändern musste. Seit 1813 hat man von ihm, der, wo er sich hören liess, Alles entzückte und in Staunen versetzte, nichts mehr gehört; wahrscheinlich ist er in selbstverschuldeter Armuth verkommen.

Horn, Franz Christoph, deutscher belletristischer und musikalischer Schriftsteller, geboren am 30. Juli 1781 zu Braunschweig, besuchte das Catharineum daselbst, studirte hierauf die Rechte in Jena, in Leipzig Philosophie, Geschichte und Aesthetik, wurde 1802 Doctor der Philosophie, 1803 als Lehrer

an das Gymnasium zum grauen Kloster nach Berlin und 1805 in gleicher Eigenschaft an das Lyceum nach Bremen berufen. Sein Gesundheitszustand nöthigte ihn, dem Lehramt zu entsagen, worauf er 1809 nach Berlin zurückkehrte, dort als Privatgelehrter lebte und am 19. Juli 1837 starb. Schätzbare musikalische Aufsätze von ihm befinden sich in der »Leipz. allgem. musikal. Zeitung« und in der »Cäcilia«.

Horn, Gottfried Joseph, geschickter deutscher Instrumentenmacher, geboren 1739 zu Nickern bei Dresden, übernahm als gelernter Müller die Mühle seines Vaters. Mit gutem Talent für Mechanik begabt, kaufte er das Handwerkszeug des verstorbenen Instrumentenmachers Schwarz und brachte 1772 ohne Anweisung ein Clavier zu Stande, dem bis 1796 gegen 500 andere folgten, die den Werken gelernter Meister nichts nachgaben; weniger glückte ihm der Bau von Fortepianos und Orgeln, den er ebenfalls versuchte. — Noch bedeutender als Instrumentenmacher war sein jüngerer Bruder, Johann Gottlob H., geboren 1748 zu Nickern, welcher von 1771 bis 1773, nachdem er in Dresden Tischler gewesen, bei dem berühmten Stein zu Augsburg gelernt hatte. Von Stein kam er zu Friederici in Gera und 1779 etablirte er sich in Dresden. Gleich sein erstes Clavier, welches der regierende Graf von Reuss zu Köstritz kaufte, fand den ungetheilten Beifall der Kenner und begründete seinen grossen Ruf. Bis 1796, seinem Todesjahre, sind an 1000 Instrumente aus seiner Fabrik hervorgegangen, die sehr gesuchte Artikel gewesen sind. Nach seinem Tode übernahm einer seiner Gehülfen Namens Renzsch das rühmlichst bekannte Geschäft.

Horn, Heinrich, berühmter Harfenvirtuose, geboren 1789 zu Paris von deutschen Eltern, kam, nachdem er daselbst die Elemente der Musik erlernt hatte, in seinem zehnten Jahre nach London, wo er sieben Jahre hindurch eifrig das Harfenspiel studirte und 1805 Concerte veranstaltete. Hierauf liess er sich von dem berühmten Harfenisten Jean Elouis vollends ausbilden, mit dem er durch vier Jahre Concertreisen durch Schottland und Irland unternahm. Nach seiner Rückkunft in England liess er sich in Bath auf einer Erard'schen Harfe mit doppelter Bewegung *(à double mouvement)* hören, welche damals noch so gut wie unbekannt war, und erregte das grösste Aufsehen und Bewunderung. H. liess sich hierauf als Musiklehrer in London nieder und componirte und veröffentlichte 15 Solos und Präludien, sowie viele Rondos und Variationen für Harfe. Auch eine Schule für die einfache und Doppelharfe hat er herausgegeben.

Horn, Johann Kaspar, deutscher Jurist und ausgezeichneter Musikdilettant, lebte in Dresden und gab von 1664 bis 1681 zahlreiche Instrumental- und Vocalcompositionen heraus, die sich einer grossen Beliebtheit erfreuten, z. B. das »*Parergon musicum*«, das in fünf Theilen zu Leipzig erschien und eine Menge Sonaten, Allemanden, Ballette, Sarabanden u. s. w. für fünf Instrumente (Violinen, Violas und Basso continuo) enthielt; andere Sammlungen derselben Art von ihm erschienen 1677 in Leipzig, ferner Arien und Canzonetten für eine bis sechs Stimmen mit Begleitung von fünf Violinen oder Flöten und einem Contrabass, endlich geistliche Melodien für Winter und Sommer nach den Evangelien für vier Stimmen mit Violinen, Violas und einem Bass u. v. a.

Horn, Karl Friedrich, deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 13. April 1762 zu Nordhausen, lernte schon früh die Elemente der Musik und studirte später bei dem Organisten Schröter Composition und Contrapunkt. Mit zwanzig Jahren kam er nach London, wo sich der sächsische Gesandte, Graf Brühl, erfolgreich für sein Fortkommen bemühte. Bald darauf gab H. seine ersten Claviersonaten heraus, die ihn vortheilhaft bekannt machten. Auf Empfehlung Clementi's und einiger englischen Adeligen wurde er zum Clavierlehrer der königl. Prinzen als Nachfolger Christian Bach's ernannt und stand von 1789 an ununterbrochen im Dienst des Hofes, zumal ihn 1823 Georg IV. auch als Organist seiner Kapelle anstellen liess, welchen Platz er bis an seinen

Tod, am 3. Aug. 1830, inne hatte. Er componirte und veröffentlichte sechs Sonaten für Clavier, Violine und Bass, zwölf andere für Clavier und Flöte, zwölf Divertissements für Militärmusik, zwölf Variationenhefte für Pianoforte, Violine und Violoncello und eine Generalbassschule. — Sein Sohn, Karl Eduard H., geboren 1786 in London, war ein Schüler seines Vaters, sowie im 14. Jahre des Sängers Rauzzini. Darauf debütirte er in der englischen Oper als Darsteller und wurde ziemlich gut aufgenommen; eine Oper dagegen, die er für diese Bühne schrieb, fiel durch. Besser gefielen andere Stücke seiner Composition und seine spätere Oper »*The Bee-hive*«, welcher er, durch den Erfolg angeeifert, nach und nach vierzehn andere folgen liess, von denen »*Lalla Rookh*«, »*The Wizard*«, »*Charles the Bold*«, »*The magic bride*« u. s. w. in London und auf anderen Theatern sehr beifällig gegeben wurden. Nach längerer Pause erschien er 1814 auch wieder als Opernsänger und wurde vom Publikum gut aufgenommen. Später ging er nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika und starb daselbst im J. 1849. Ausser Opern hat er auch viele englische Gesänge componirt, und veröffentlichte auch eine Sammlung von indianischen Melodien, für eine oder zwei Stimmen mit Pianofortebegleitung gesetzt.

Hornbässlein ist der Name eines Pedalregisters zu 0,6 Meter, eine Flötenstimme, die auf Hornart intonirt. Vgl. Prätorius, *Syntagma* II. 186.

Hornbugle (engl.), das Jäger- oder Signalhorn (s. d.).

Hornburg, Johann, Organist zu Brandenburg, war einer der ältesten der im J. 1596 zur Abnahme der Schlosskirchenorgel zu Grüningen bei Halberstadt berufenen 53 Organisten; denn in der nach dem Alter geordneten Reihenfolge war er der sechste. Vgl. Werkmeister's »*Org. Gruning. rediv.*« §. 11. †

Horneman, Johann Ole Emil, begabter dänischer Componist, geboren 1809 zu Kopenhagen, dessen Lieder und Gesänge in ihrer Heimath im hohen Grad beliebt und populär geworden sind, so u. A. der auch im Ausland bekannt gewesene »Tappere Landsoldat«, welcher im schleswig-holstein'schen Kriege von 1864 eine Rolle spielte und für ein dänisches Nationallied angesehen wurde. H. starb am 29. Mai 1870 zu Kopenhagen.

Horner, Thomas, deutscher Musikgelehrter des 16. Jahrhunderts, aus Eger in Böhmen gebürtig, lebte in Königsberg und ist der Verfasser eines Lehrbuchs, betitelt: »*De ratione componendi cantus*« (Königsberg, 1546).

Hornist, andere Bezeichnung für Hornbläser.

Hornmusik, eine in neuerer Zeit vorzüglich beim Militär und zwar bei den Jägern, der Artillerie und den Füsiliercorps üblich gewordene Art der Bataillonsmusik von lauter Blechinstrumenten, namentlich von allen Gattungen Hörnern, in mehreren Tonarten gestimmten Trompeten und Posaunen oder Tubas, in welchem Ensemble jedoch die Hörner dominiren müssen. Bei der jetzigen Vollkommenheit aller dieser Instrumente ist es möglich geworden, nicht blos Märsche, sondern auch alle Arten von Concertstücken mit der H. auszuführen. — Eine besondere Art der H. ist die russische Horn- oder Jagdhornmusik, welche auf den geradeausgehenden, ungefähr wie ein Sprachrohr gestalteten russischen Jagdhörnern, deren jedes nur einen einzigen Ton angiebt, ausgeführt wird. Das Nähere über diese seltsame Species bietet der Artikel Russische Musik.

Hornpipe oder Hornpfeife, der Name eines besonders in Wales gebräuchlichen Holzblasinstruments, das wie eine Pfeife geschnitten ist, Grifflöcher und ein Horn an jedem Ende hat; das eine Horn dient als Mundstück, in welches die Luft eingeblasen wird, das andere bildet die Mündung, aus welcher die Töne hervorgehen. Auch der nach dieser Pfeife oder nach dem Dudelsack mit Hut und Stock getanzte englische Nationaltanz von eigenthümlicher Melodie heisst Hornpipe (französ.: *Matelotte*). Auf der Bühne wird er meist im Matrosencostume ausgeführt. S. übrigens auch Anglaise.

Hornquinten ist die Bezeichnung für gewisse verdeckte Quinten, welche

entstehen, wenn von zweien Stimmen die obere zwischen der Octave und Decime stufenweise auf- und absteigt und dabei von der unteren mit der Terz, Quinte und Octave des Dreiklangs secundirt wird, z. B.:



Ausser im strengen zweistimmigen Vocalcontrapunkte sind diese H. jederzeit gestattet. Ihren Namen haben sie, weil sie in Horn- und Trompetenbicinien sehr häufig sind, wie denn die in dem obigen Beispiel gezeigte Fortschreitung eine diesen Instrumenten besonders eigenthümliche und geläufige Figur ist.

Hornsordin, ein mit Tuch überzogenes Stückchen Holz oder Pappe, das mit der rechten Hand in die Stürze des Horns geführt wird, um erforderlichen Falls den Ton zu dämpfen. S. Horn und Dämpfer.

Hornstein, Pater Hieronymus, deutscher Geistlicher und Tonkünstler, geboren 1720 zu Ochsenhausen, war Organist im Kloster Ottobeuern und starb daselbst 1758. Er wird als Componist eines Miserere genannt.

Hornstein, Robert **von,** begabter und trefflicher deutscher Componist, geb. 1833 zu Stuttgart, machte seine höheren musikalischen Studien um 1850 auf dem Conservatorium zu Leipzig und lebte hierauf in Süddeutschland und in der Schweiz. Im J. 1873 wurde er als Professor beim Conservatorium in München angestellt, welche Stellung er noch gegenwärtig einnimmt. Von seinen Compositionen sind Clavierstücke und Lieder mit Pianofortebegleitung erschienen, welche den phantasievollen und geschickten Tondichter verrathen. Auch in der Operette und im Ballet hat er erfolgreich gearbeitet. Werke dieser Art sind an den Hoftheatern zu Stuttgart und München sehr beifällig zur Aufführung gelangt.

Hornwerk ist ein Fachausdruck älterer Orgelbauer für eine gemischte Stimme mit besonders hervorstechender grosser Terz, wahrscheinlich eine Art Cornett (s. d.). — Den Namen H. führte auch eine besondere Art selbstständiger orgelartiger Pfeifenwerke, wie dergleichen eines auf der Höhe des Schlosses zu Salzburg, gegen die Stadt zu hervorragend, sich befand. Es bestand aus einer grossen, aus Subbass und Principal, Octav, Quint und Superoctav combinirten Mixtur und wurde durch ein Walzenwerk getrieben. Früher spielte es alle Morgen und Abende, seit lange und bis zuletzt allerdings nur ein einziges Stück, bis ihm durch Reparatur noch eilf andere Stücke hinzugefügt worden sind.

Horr, Peter, vortrefflicher Clavierspieler und Musikpädagog, geboren am 13. Juli 1800 zu Kleinsteinheim bei Hanau, wo sein Vater Schullehrer war, erhielt seine musikalische Ausbildung in Hanau und später unter J. Vollweiler in Offenbach, um als Musiklehrer zu wirken. Er siedelte 1828 nach Frankfurt a. M. über und fand dort einen bedeutenden Wirkungskreis. Für den Unterricht componirte und veröffentlichte er sehr brauchbare instructive Claviersachen, sowie Sonatinen, Variationen, eine vierhändige Claviersonate u. s. w., verfasste eine praktische Pianoforteschule, welche eine weite Verbreitung fand, und arrangirte zahlreiche classische Werke in sehr geschickter Art vierhändig für das Clavier, so besonders die Mozart'schen Opern.

Horsley, William, ausgezeichneter englischer Pianist, Orgelspieler und Componist, geboren am 15. Novbr. 1774 zu London, wurde zuerst von einem Deutschen Namens Schmidt im Clavierspiel unterrichtet, später aber durch die drei Brüder Pring im Orgelspiel und in der Composition auf die höchste Stufe des Erlernbaren gebracht. Als Organist wirkte er an mehreren Kapellen und Kirchen Londons, machte sich jedoch besonders dadurch verdient um das öffentliche Musikleben, dass er im Verein mit seinem Schwiegervater W. J. Calcott

einen Verein gründete, in welchem der nationale und der Kirchengesang mit Ernst, Eifer und weithin leuchtenden Erfolgen gepflegt wurde. Besonders für diesen Verein componirte H. eine Menge von drei- und vierstimmigen Glees, welche in ganz England bekannt und beliebt wurden, ferner Antiphonen für zwölf reale Stimmen, zahlreiche Canons und andere Kirchenstücke, ausserdem aber auch Instrumentalconcerte, Trios, Claviersachen u. s. w. Hochgeachtet starb H. am 12. Juni 1858 zu London. — Sein Sohn, Charles Edward H., geboren 1821 zu London, machte seine höheren Musikstudien unter Mendelssohn's Leitung in Leipzig und kehrte als ein tüchtiger und gewandter Componist nach London zurück. Von seinen grossen Arbeiten haben die Oratorien »David« und »Joseph«, Sinfonien und Claviertrios in England einen bedeutenden Erfolg gehabt.

Horstig, Karl Gottlob, geachteter deutscher Theologe und thätiger Förderer der Musik, geboren am 3. Juni 1763 zu Rheinswalde und gestorben am 21. Jan. 1835 als Superintendent und Consistorialrath zu Bückeburg, componirte Kinderlieder (Leipzig, 1798) und lieferte von 1798 bis 1818 viele werthvolle Aufsätze und Abhandlungen in die Leipz. allgem. musikal. Zeitung, Cäcilia und Berliner musikal. Monatsschrift. Ausserdem verfasste er ein Taschenbuch für Sänger und Organisten, ein Choralbuch in Ziffern (Minden, 1801), J. Chr. Fr. Bach's sowie Fr. Neubauer's Biographien im 6. Jahrg. von Schlichtegroll's Necrolog u. s. w. — Seine Gattin war die ältere Tochter des Majors Aubigny von Engelbronner (s. d.), eine geachtete Sängerin, welche an H.'s Kinderliedern einigen dichterischen Antheil hat.

Hortense Eugenie de Beauharnais, die Stieftochter des Kaisers Napoleon I. aus dessen erster Ehe mit Josephine von Beauharnais, war eine nicht unbegabte Dilettantin. Geboren am 18. April 1783 zu Paris, wurde sie durch ihre Vermählung mit Louis Napoleon Königin von Holland und Mutter Napoleons III. Sie hat Romanzen componirt, welche der Flötist Drouet in kunstgerechte Form bringen musste, unter diesen das bekannter gewordene »*Partant pour la Syrie*«, welches man zur Zeit des zweiten Kaiserreichs vergebens zur französischen Nationalhymne emporzuschrauben bemüht war.

Horwitz, Leopold, Claviercomponist, Musiklehrer und Instrumentenhändler, geboren 1799 zu Berlin, liess sich als Pianist daselbst um 1823 öfter hören und schrieb bis 1854 zahlreiche Variationen, Tänze und andere Clavierstücke für Dilettanten. In herabgekommenen, dürftigen Verhältnissen starb er 1859 im jüdischen Krankenhause zu Berlin.

Horzalka, Johann, bedeutender Clavierspieler und begabter Componist, geboren 1778 zu Triesch in Mähren, empfing seine ersten musikalischen Kenntnisse von seinem Vater, einem Organisten, der ihn 1799 zu höherer Ausbildung nach Wien schickte. Im Clavierspiel erhielt H. dort von Moscheles freundliche Rathschläge und studirte zugleich unter Em. Förster eifrig Harmonielehre und Composition. Als Pianist und Componist trat er hierauf sehr glücklich in Wien hervor. Man kennt von ihm mehrere Messen und andere Kirchenstücke, Entr'acts, Ouvertüren, Clavierstücke und Lieder, die grosses Geschick und viel Talent bekunden. H. starb am 9. Septbr. 1860 zu Penzing bei Wien.

Horzizky, Franciscus, kunstgeübter Dilettant, geboren um 1756, war in der Zeit von 1780 bis 1795 geheimer Sekretär des Prinzen Heinrich von Preussen in Rheinsberg. Er componirte 14 französische Opern, deren Texte meist vom Prinzen Heinrich verfasst und von denen auch verschiedene Gesangsnummern im Druck erschienen sind. H. starb am 25. Octbr. 1805 zu Berlin. — Ein anderer H., nämlich Johann Alexander Louis H., geboren am 25. Aug. 1798 zu Berlin, vermuthlich ein Sohn des Vorigen, war königl. Kammermusiker und Musiklehrer daselbst und starb am 19. Octbr. 1829.

Hosa, Georg und Thomas, zwei Brüder, beide vorzügliche Waldhornisten, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Melnik in Böhmen, erhielten nach

Aufsehen erregenden Kunstreisen durch Deutschland in Brüssel beim Prinzen Karl von Lothringen eine lebenslängliche Anstellung als Hofmusiker. Sie liessen sich noch vielfach in anderen Ländern öffentlich hören, wurden allgemein bewundert und brachten es zu grossem Vermögen. Georg starb um 1766 zu Brüssel und hat nichts componirt, während Thomas, der erst am 17. März 1776 ebendaselbst verschied, Concerte und Duos für Horn, welche er zu eigenem Gebrauch geschrieben hatte, im Manuscript hinterliess.

Hose, s. Büchse.

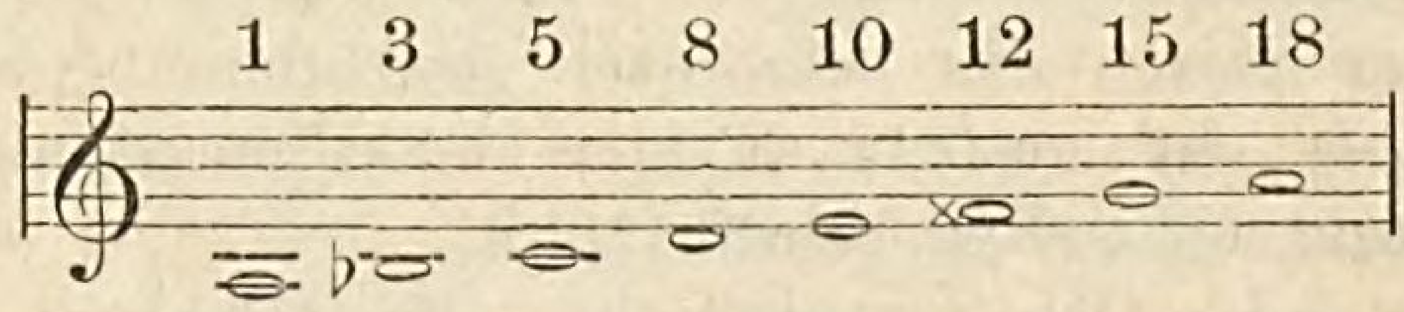
Hosianna (hebr.), d. i. gieb Heil! gieb Segen! war bei den Juden ein ähnlicher Ausbruch der Freude wie unser Hoch! und der Willkommenruf für Könige oder Helden des Volks.

Hospinian, Rudolph, schweizerischer Theologe und Kirchenhistoriker, geboren am 7. Novbr. 1547 zu Fehraltdorf im Canton Zürich, starb am 11. März 1626 als Archidiaconus in Zürich. Er hat in seinem Werke »*De origine et progressu rituum et ceremoniarum ecclesiasticarum*« (Zürich, 1593) über Kirchengesang und Orgelwesen geschrieben.

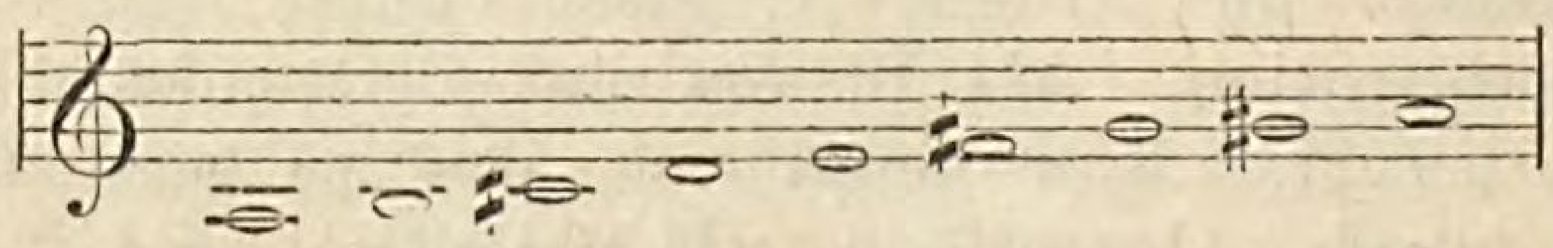
Hossa, Franz, Violinvirtuose aus Böhmen und vorzüglicher Bratschist, war 1792 beim Concertorchester in Leipzig und später in Wien angestellt, wo er auch gestorben zu sein scheint.

Hosseyny nannten die Muhammedaner einen Trauergesang auf den Sohn Ali's, Hosseyn, der im 61. Jahre der Hedschra ermordet wurde. Wahrscheinlich waren die Intervalle dieses Trauergesanges einer bisher nicht gebräuchlichen Tonfolge entnommen und bildete man später aus diesen Klängen auch andere Gesänge, wodurch diese Tonfolge mit der Zeit als eine der zwölf den Makamat's (s. d.) dem persischen Musikkreise eingereiht wurde und zum Andenken an ihren Ursprung den Namen H. erhielt. Die Tonfolge dieser Tonart wird annähernd durch unsere Noten folgendermaassen dargestellt:

1 3 5 8 10 12 15 18



Die über den Noten stehenden Ziffern stellen genauer die Grösse der Intervalle dar, indem sie die Zahl der kleineren Intervalle, von denen 18 auf eine Octave gehen, welche das gemeinte grössere bilden, angeben. In der arabischen Musik gebraucht man den Ausdruck H. in zweifacher Art. Erstens nennt man so den unserm *e* entsprechenden Klang, welchen man auch durch die gelbe Farbe versinnbildlicht; und dann giebt man ihn einer Tonfolge, die jedoch mit der persischen gleichen Namens fast gar nichts gemein hat. Die Tonfolge ist etwa wie folgt:



Das hier angewandte Erhöhungszeichen ♯ zeigt an, dass die dritte Viertelstonerhöhung stattfinden soll, indem man die Erhöhungszeichen in folgender Ordnung annimmt: × erster, ♯ zweiter und ♯ dritter Viertelston. 0.

Hoste, Spirito l', italienischer Tonsetzer, geboren zu Reggio zu Anfang des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte fünf Bücher Madrigale seiner Composition.

Hostié, französischer Componist, war 1788 Musiker (Clarinettist) des Herzogs von Montmorency in Paris und machte sich durch gut geschriebene Concerte und Duos für Clarinette auch in Deutschland vortheilhaft bekannt.

Ho-Süy ist der Name eines chinesischen Musikgelehrten, der sich weitläufig in einem Werke darüber ergeht, dass der Pien-tsche (s. d.), unser *e*, und der Pien-kung (s. d.), unser *h*, durchaus unnütze Klänge in der chinesischen

Kunst sind. S. Amiot, »*Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*«, III^e partie, p. 161. †

Hot, Peter de, ein niederländischer Contrapunktist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dem man nicht viel mehr noch als den Namen kennt.

Hotar's nennen die Indier diejenigen ihrer Priester, welche die Aufgabe haben, heilige Hymnen bei öffentlicher Feier zu recitiren, zum Unterschiede von den Udgâtar's, Sängern solcher Hymnen. Dies Gebetsprechen der H. geschieht nach einem streng vorgeschriebenen Rhythmus, der stets bei den H. sich correcter kund geben muss als bei den Sängern. †

Hothby, John, latinisirt Hothbus, altenglischer Carmelitermönch, ist der Verfasser zweier Tractate über Musik, von denen sich der eine, unter dem Titel »*Hothby, Anglici, proportiones musicae*«, auf der Pariser Bibliothek und der andere, betitelt »*P. Jo. Hothobi Carmel. de proportionibus et canto figurato, de contrapuncto, de monochordo*«, auf der Bibliothek zu Ferrara befindet. Von dem letzteren hat der Pater Martini eine Abschrift für sich anfertigen lassen.

Hoti oder Hori nennen die Indier einen als uralt geachteten Gesang, welcher die Liebe Krischna's zum Inhalt hat. Die Melodie zu diesem Gesange hat vier Theile von durchaus verschiedenem Charakter. F. H. von Dahlberg hat in seinem Werke »Ueber die Musik der Inder« auf der dritten Notentafel diesen Gesang musikalisch wiedergegeben. †

Hottemann, berühmter Gambenvirtuose des 17. Jahrhunderts, welcher in Frankreich geboren war und daselbst auch lebte, soll um 1650 die Theorbe erfunden haben.

Hotteterre, Henri, mitunter auch Hôteterre und Hauteterre geschrieben, geschickter französischer Blaseinstrumentenmacher am königl. Hofe zu Paris, starb 1683 zu St. Germain. — Von seinen beiden Söhnen war Niclas H., gestorben 1695 zu Paris, Fagottist der königl. Kapelle und hat auch für sein Instrument componirt, während Louis H., genannt *le Romain* (weil er Rom und Italien besucht hatte), zu den berühmtesten Flötenvirtuosen der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts zählt. Derselbe war ebenfalls bei der Kammermusik des Königs von Frankreich angestellt und schrieb ausser zahlreichen Stücken für sein Instrument eine berühmte Anweisung zum Flöten- und Oboespiel, welche unter dem Titel »*Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du hautbois etc.*« in Paris erschien, von 1699 bis 1741 vier Auflagen erlebte und auch in holländischer Uebersetzung herauskam. Als Ergänzung hierzu verfasste H. das Werk »*L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois etc.*« (Paris, 1712). Sein letztes, im Druck erschienenes Werk war eine Methode für die Musette (Paris, 1738).

Hottinet, s. Barra.

Hottinger, Johann Heinrich, berühmter Orientalist des 17. Jahrhunderts, geboren am 10. März 1620 zu Zürich, studirte zu Genf, besuchte Frankreich, Holland, England und wurde bereits 1642 Professor in seiner Vaterstadt, von wo aus er durch seine zahlreichen Schriften die ganze gelehrte Welt erfüllte. Von musikalischem Werth war besonders sein Werk »*De augmentis musicae saeculo XIV factis*«. Im Begriff, einem wiederholten Rufe an die Universität zu Leyden zu folgen, ertrank er 1667 bei der Abreise mit dreien seiner Kinder in der Limmat, indem der zu stark belastete Kahn umschlug. — Sein Urenkel, Johann Jacob H., geboren 1750, gestorben als Professor und Chorherr zu Zürich am 4. Febr. 1819, machte sich rühmlich bekannt als Philolog, Aesthetiker und Literator.

Houang-Tschin-Tschouang oder Hoang-Tschin-Tschuang, lebte zu Peking um die Mitte des 17. Jahrhunderts und schrieb eine umfassende Abhandlung über die chinesische Harfe.

Houdemann, s. Hudemann.

Houterman, Marcus, ausgezeichneter niederländischer Contrapunktist, ge-

boren 1537 zu Brügge, starb am 5. Juni 1577 zu Rom. Weder Notizen über sein äusseres Leben, noch eines seiner Werke sind bis jetzt ermittelt worden, was um so mehr zu bedauern ist, als die Bezeichnung »*musicus sui temporis facile princeps*« auf den höchsten Grad der Achtung bei seinen Zeitgenossen, zu denen ein Palestrina zählte, schliessen lässt. Dem gegenüber liegt allerdings die Vermuthung nahe, dass H. gar nicht schaffender, sondern nur ausübender Musiker gewesen sei.

Hoven, Pseudonym, s. Vesque von Püttlingen.

Hoven, Joachim **van der,** niederländischer Lautenvirtuose aus Antwerpen zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts, hatte über seine Heimath hinaus auch dadurch einen grossen Ruf, dass er Stücke berühmter Meister seiner Zeit für die Laute einrichtete. Bekannt sind von letzteren: »*Cantiones selectae ad testudinis usum accommodatae*« (Arnheim, 1600 und in späteren Aufl.).

Howard, Lady, berühmte englische Sängerin zu London um 1695, war eine Schülerin Purcell's, der eine Menge von Gesangscompositionen eigens für sie geschrieben hat, die sie öffentlich zum Vortrag brachte. Ueberdies war sie die Gattin des berühmten Dichters Dryden.

Howard, Samuel, gelehrter englischer Tonsetzer, Doctor der Musik, war um 1718 in London geboren und wurde von 1731 an in der königl. Kapelle daselbst erzogen, wo Gates sein Hauptlehrer war. Er componirte ausschliesslich im streng englischen Style, dem er vor allen Compositionsweisen den Vorrang zuerkannte, und zwar besonders Clavier-Sonaten und sehr beliebt gewordene Balladen, welche sich durch natürlichen, fliessenden Gesang auszeichnen. Einiges Andere von ihm befindet sich in Boyce's Sammlung »*Cathedral-Music*«.

Howes, William, berühmter englischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, geboren in der Nähe von Worcester, war Sänger der königl. Kapelle in Windsor, während der Revolution um 1649 aber an der Christkirche zu Oxford angestellt. Nach Cromwell's Diktatur kehrte er nach Windsor zurück und bezog so lange Soldatensold, bis Karl II. ihn wieder in sein ursprüngliches Amt einzusetzen im Stande war. Als Mitglied der königl. Kapelle starb er zu London. Sein Todesjahr findet sich nirgends notirt und Compositionen von ihm sind nicht erhalten geblieben.

Howgill, William, Organist in London um 1810, machte sich durch Orgelcompositionen vortheilhaft bekannt. Er ist vielleicht derselbe H. mit unbekanntem Vornamen, von dem fünfzehn Jahre früher in London einige Clavierwerke im Druck erschienen sind.

Hoyer, s. L'Hoyer.

Hoylan, John, englischer Orgelspieler und Componist, geboren 1783 zu Sheffield, wo sein Vater Messerschmied war, genoss in der Musik den Unterricht des Organisten William Mather, dessen Amtsnachfolger er auch 1808 wurde. Im J. 1819 ging er als Organist nach Louth in Lincolnshire. Von ihm: Anthems und andere Kirchenstücke, Gesänge, Lieder und Claviercompositionen.

Hoyle, John, englischer Musiklehrer, gestorben 1797 zu London, ist der Verfasser eines »*Dictionarium musicae, being a complete dictionary or treasury of music etc.*« (London, 1770), dessen zweite Auflage den Titel führte: »*A complete dictionary of music, containing a full explanation, divested of technical phrases, of all the words and terms english, italian etc.*« (London, 1790). — Ein anderer englischer Tonkünstler, Edmund H., vielleicht der Sohn oder Neffe des Vorigen, lebte ebenfalls in London und ist der Verfasser der Schrift »*A short treatise on the game*« (London, 1750).

Hoyoul oder Hoioul, Balduin, belgischer Contrapunktist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hat in Nürnberg 1590 gedruckte dreistimmige geistliche Lieder und Psalme componirt.

H-quadrat, s. *B.*

Hrabanek, Franz, trefflicher Basssänger, geboren 1823, war seit 1855 ein sehr beliebtes und verwendbares Mitglied der k. k. Hofoper zu Wien und starb daselbst in Folge eines Schlaganfalls am 19. Octbr. 1870.

Hrabě, Joseph, ausgezeichneter Contrabassvirtuose und vorzüglicher Lehrer und Componist seines Instruments, geboren 1816 zu Bubensch bei Prag, besuchte das Prager Conservatorium, wo W. Hause sein Hauptlehrer war, und wurde bereits zwei Jahre nach vollendeten Studien, im J. 1845, als Professor an demselben Institute angestellt. Seine treue, umsichtige Lehrthätigkeit daselbst bezeichnet am Besten die lange Reihe vorzüglicher Schüler, die er gebildet hat und von denen hier Abert, Moissl, Storch, Rambousek, Laska, Sladek und Hraba besonders genannt seien, nicht minder seine bewährten Schulen und Etüden für Contrabass. Ausserdem hat er für dieses Instrument mit Orchesterbegleitung Concerte, Variationen, Divertissements, Fantasien u. s. w. componirt, die leider ungedruckt geblieben sind. H. starb inmitten seiner verdienstvollen Thätigkeit am 19. März 1870 zu Prag. Er hat sein schwerfälliges Instrument nicht nur aus der bisherigen Einfachheit und Einförmigkeit emporgebracht, sondern er hat dasselbe auch zum wahren und wirklichen Soloinstrument erhoben, wie aus seinen hinterlassenen Compositionen deutlich ersichtlich ist. Zu diesem Behufe hat er zuerst auch den Handschuh bei der Behandlung dieses Instruments abgeschafft, der vielleicht noch lange in Gebrauch geblieben wäre. H.'s Spiel war durch Wohlklang und seelenvollen Vortrag ein im höchsten Grade fesselndes und ergreifendes, so dass er auch als Virtuose unübertroffen dastand. — Ein Sohn von ihm, den er gleichfalls zum vortrefflichen Contrabassisten ausbildete, lebt und wirkt gegenwärtig in Russland.

Hradetzky, Friedrich, vorzüglicher Waldhornvirtuose, geboren am 25. Jan. 1776 zu Swietlau in Böhmen, kam noch jung nach Wien, wo er bald in das Opernorchester trat. Später wurde er k. k. Hof- und Kammermusicus und zählte zu den ausgezeichnetsten Vertretern seines Instruments in damaliger Zeit. Im J. 1820 trat er in den Pensionsstand.

Hrazek, Peter Irenäus, Virtuose auf der Viole d'amour, geboren 1725 zu Schan in Böhmen, machte grosse Kunstreisen und veranstaltete viele Concerte zum Besten des Johannesordens. Er starb am 13. April 1777 zu Kenkers in Böhmen. Für sein Instrument hat er besonders Sonaten componirt.

Hrotswitha, minder richtig Hrosuita oder Roswitha geschrieben, die berühmte Nonne des Benedictinerklosters Gandersheim, in das sie 958 getreten war, ist als Dichterin und als Quellenschriftstellerin der deutschen Geschichte von der grössten Wichtigkeit. Ebenso jedoch, wie es unbegründet, dass sie einem sächsischen Adelsgeschlecht entsprossen sei und eigentlich Helene von Rossow geheissen, ebenso unerwiesen ist, dass sie viel für die Musik gethan und sogar componirt habe.

Huber, Madame, s. Willmann.

Huber, Felix, Dichter und Componist, gestorben zu Bern am 23. Febr. 1810, machte sich durch seine schweizerischen Lieder und Gesänge bekannt und beliebt. Ausser einigen Liedersammlungen eigener. Composition veröffentlichte er eine Sammlung schweizerischer Volkslieder, die mehrere Auflagen erlebte.

Huber, Franz Xaver, deutscher Dichter, geboren 1760 zu Manderfingen in Oesterreich, machte sich besonders auf dem Gebiete der Singspiel- und Operndichtung einen Namen. Den grössten Beifall erwarb sich seine heroisch-komische Oper »Das unterbrochene Opferfest« (Frankfurt und München, 1803), wovon allerdings der grösste Theil der Musik P. v. Winter's zuzuschreiben ist. H. starb 1804 in Ulm.

Huber, Johann Nepomuk, deutscher Theologe, geboren am 13. Mai 1803 auf der Insel Reichenau, war Prediger in Waltersweiler bei Offenburg und hat sich musikalisch bekannt gemacht durch einen Leitfaden für den Clavierunterricht und für den Gesangunterricht, sowie durch eine neue, in der

»Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« veröffentlichte Theorie der Bildung der Accorde.

Huber, Joseph, guter Violinist und talentvoller, eigenartiger Componist, geboren am 17. April 1837 zu Sigmaringen, war der Sohn eines fürstl. Beamten, der eifrig Musik trieb und den Sohn bei Zeiten ebenfalls musikalisch unterrichten liess. Mit trefflichen Vorkenntnissen ausgerüstet, trat der junge H. 1854 in das Conservatorium zu Berlin und studirte bei Leop. Ganz Violinspiel, bei A. B. Marx Harmonie- und Compositionslehre. Unbefriedigt von dem langsamen Vorschreiten im Massenunterricht und angezogen durch die Bestrebungen Liszt's, suchte er Weimar auf und liess sich von Edm. Singer und P. Cornelius weiter ausbilden. Begeistert für die dort eingesogenen neuen Ideen und deren Repräsentanten, trat er drei Jahre später als Violinist in die Hofkapelle des Fürsten von Hechingen zu Löwenberg in Schlesien und componirte daselbst zwei sinfonische Dichtungen, Violinsachen, Lieder u. s. w., die an Ort und Stelle meist auch ausgeführt wurden. Bald aber genügte H. dieser eng beschriebene Wirkungskreis nicht mehr, und er folgte 1864 einem Rufe als Concertmeister der »Euterpe« nach Leipzig, wo die Bekanntschaft mit dem Dichter Peter Lohmann ihn zu Kunstbestrebungen neuer Art entflammte. Die Musik sollte nach seiner hier gewonnenen Ansicht ihre Form, als aus innerer Nothwendigkeit hervorgehend, in jedem gegebenen Falle erstehen lassen, nicht gehemmt durch unkünstlerische Elemente, nicht beeinflusst durch Formbedingungen anderer Künste. Den architektonischen Formenzwang möglichst abschüttelnd, begann er die Composition der Oper »Die Rose von Libanon«, Text von P. Lohmann, deren Partitur 1870 im Druck erschien und die auch äusserlich zum mindesten als Curiosum gelten darf. Gleichzeitig machte er auch den Versuch, die neue Form des musikalischen Dramas, das so viele Motive, als der Dichter Figuren auftreten lässt, um aus dem Kampfe derselben das gültige sieghaft hervortreten zu lassen, auf das Gebiet der absoluten Musik zu übertragen. So entstanden zwei Sinfonien, die beide hier und dort zur Aufführung gelangt sind. Mittlerweile war H. 1865 als Violinist in die königl. Kapelle zu Stuttgart getreten, in welcher Stellung er noch gegenwärtig sich befindet. In neuerer Zeit hat er nach dem Princip organischer Weiterbildung von Melodieanfängen, ohne wörtliche Wiederholungen, einige Lieder und Instrumental-Solostücke componirt und auch seine zweite Oper »Irene«, Text gleichfalls von P. Lohmann, vollendet. Unbekümmert um den äusseren Erfolg, der ihm bisher noch nicht zu Theil geworden ist, sucht H. seine Ideen auszubauen und immer mehr voll und ganz zu entfalten.

Huber, Ludwig, berühmter deutscher Orgelvirtuose, geboren 1763 zu Mundolsheim, war Organist an der Moritzkirche zu Ingolstadt und ist als Componist von Opern und Kirchenwerken aufgetreten.

Huber, Thaddäus, deutscher Instrumentalcomponist, lebte um 1780 zu Wien und hat von seiner Composition sechs Streichquartette veröffentlicht, welche im Haydn'schen Style geschrieben sind.

Hubert, Anton, italienisirt Uberti, genannt Porporino, weil er ein Schüler des berühmten Porpora gewesen war, gehörte zu den ausgezeichnetsten Altisten-Castraten des 18. Jahrhunderts. Von deutschen Eltern 1697 in Verona geboren und von Porpora musikalisch ausgebildet, kam er 1741 als königl. Kammersänger nach Berlin, woselbst er bis zu seinem Tode, am 20. Jan. 1783, verblieb. Sein Vortrag des Adagio und seine Darstellungskunst wurden als mustergültig gerühmt.

Hubert, Christian Gottlob, deutscher Clavier- und Orgelbauer, geboren 1714 zu Fraustadt in Polen, war von 1740 an im Dienst des fürstl. Hofes zu Baireuth, mit dem er auch 1769 nach Anspach übersiedelte. Seine Instrumente, namentlich Fortepianos und Flügel, waren bis nach Frankreich und England hinein gesucht. Von verschiedenen mechanischen Verbesserungen, die ihm zugeschrieben werden, kann keine mehr namhaft gemacht werden.

Huberty, Antonie Cäcilie, geborene Clavel, s. Saint-Huberty.

Hubmeyer, Hippolytus, deutscher Theologe, gestorben am 9. Decbr. 1637 als Superintendent zu Heldburg, vertheidigte mit der grössten Hartnäckigkeit die überkommenen sechs Aretinischen Sylben gegen die von Calvisius aufgestellten sieben.

Hucbald (Hugbald, Ubaldus), Mönch des Klosters St. Amand der Diöcese Tournay in französisch Flandern, muss um das Jahr 840 geboren sein, wenn nämlich die Angabe seiner Biographen richtig ist, dass er im J. 932 im Alter von 90 Jahren gestorben ist. Sein Geburtsort ist unbekannt; einige Autoren nennen ihn einen Franzosen, doch dürfte das heutige Belgien ihn mit gleichem Rechte zu seinen Söhnen zählen. Sicher ist, dass er seine Studien im Kloster St. Amand unter der Leitung seines Oheims Milo machte. Seine Fortschritte in den Wissenschaften waren überraschend, insbesondere in der Musikwissenschaft, was um so bemerkenswerther ist, als dieses Studium zu seiner Zeit ein sehr verwickeltes war, in Folge der Unklarheit, die seit der Vermischung der altgriechischen und der Gregorianischen Tonarten in allen vor dem 11. Jahrhundert entstandenen Lehrbüchern herrschte. Bald jedoch hatte H. seine musikalischen Kenntnisse derart erweitert, dass die Eifersucht seines Oheims erregt wurde: bei Gelegenheit einer von H. im Alter von zwanzig Jahren zum Fest des h. Andreas componirten Kirchenmusik, durch deren Erfolg sich Milo verdunkelt glaubte, entstand ein Bruch zwischen ihnen, in Folge dessen H. aus der Schule entfernt wurde. Gezwungen, das Kloster St. Amand zu verlassen, ging H. nach Nevers, wo er auf eigene Hand eine Schule für Musik und andere Wissenschaften eröffnete; auch verfasste er hier eine Lebensbeschreibung der h. Cilinia und componirte Gesänge zu ihrer Ehre. Doch war seines Bleibens auch in dieser Stadt nicht lange; sein Wissensdurst führte ihn im J. 860 nach Saint-Germain d'Auxerre, um dort den Unterricht Heiries, eines der gelehrtesten Männer jener Zeit, zu geniessen. Nach einer neuen Reihe von Studienjahren, während welcher er u. A. den Remy von Auxerre (*Remigius Altisiodorensis*), den Commentator des *Martianus Capella*, zum Mitschüler hatte, söhnte er sich mit seinem Oheim aus und kehrte bald darauf nach St. Amand zurück, als gleichzeitiger Ueberbringer der Gebeine des h. Cyrillus, dessen Lebensgeschichte er später auch verfasst hat. Nach dem Tode Milo's im J. 872 folgte H. demselben in der Leitung der Klosterschule von St. Amand; in diese Zeit fällt auch die Entstehung einer bizarren Dichtung zum Lobe der Kahlköpfe, der dem König Karl dem Kahlen von Frankreich gewidmeten »*Aegloga de Calvis*«, in welcher jedes Wort mit einem *C* beginnt. Dies merkwürdige Beispiel einer noch halb barbarischen Kunstübung ist übrigens im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts wieder mehrfach veröffentlicht worden.

Nachdem H. seine Schüler genügend ausgebildet hatte, um ihn in der Schule von St. Amand zu ersetzen, begab er sich um 883 nach dem Kloster St. Bertin, wo er auf den Wunsch des Abtes Radolph die Leitung einer ähnlichen Schule übernahm und binnen Kurzem seine Verdienste so zur Anerkennung zu bringen wusste, dass ihm der Abt beträchtliche Ländereien in der Landschaft Vermandois (Grafschaft Picardie) zum Geschenk machte. H. jedoch, ausschliesslich von seinen Studien und religiösen Pflichten erfüllt, entsagte alsbald dieser Schenkung zu Gunsten der Mönche von St. Bertin. Um 893 wurde er in Gemeinschaft mit dem schon genannten Remy von Auxerre vom Erzbischof Foulques nach Rheims berufen, um dort die Wiederherstellung der alten Kirchenschulen zu übernehmen; von den Hymnen, die er während seines Aufenthalts in Rheims für das Fest des h. Thierry componirte, ist nichts auf unsere Zeit gekommen. Nach Foulques' Tode um das J. 900 kehrte er in das Kloster St. Amand zurück, um dasselbe später nicht mehr zu verlassen. H.'s bedeutendste wissenschaftliche Werke — unter ihnen eine Reihe musikalischer Lehrbücher — sind hier entstanden, selbst die politischen und kriegerischen

Wirren, von denen Gallien und Belgien ebendamals heimgesucht wurden, vermochten nicht, ihn in seiner emsigen Arbeit zu stören. Er starb in St. Amand, nach einigen Chronisten am 25. Juni 930, nach anderen am 21. Octbr. desselben Jahres oder endlich am 20. Juni 932, welches letztere Datum die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat, da H.'s Todestag mehrfach als ein Sonntag bezeichnet wird, und jener 20. Juni in der That auf einen Sonntag fiel. Die Worte des Chronisten Sigebert (Gerbert, *scriptores c.* 107) in Bezug auf H.'s schöpferische Thätigkeit lauten: »Seine Meisterschaft in den freien Künsten war eine so hervorragende, dass er als Philosophus galt; er verfasste die Lebensbeschreibungen vieler Heiligen, und zu ihren Gesängen setzte er, da er in der musikalischen Kunst besonders bewandert war, eine sanfte und regelrechte Melodie.« Die für die Folgezeit wichtigsten Arbeiten H.'s, die musikalisch-theoretischen Schriften, durch welche er sich einen so ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte errungen hat, finden sich bei Sigebert nicht erwähnt. Ihre Anzahl ist nicht mit völliger Sicherheit zu bestimmen, da H.'s Manuscripte nicht allein seltener sind, als die der anderen Musikschriftsteller des Mittelalters, sondern auch nur theilweise als echt gelten können.

Seine vom Fürst-Abt Gerbert in dessen »*Scriptores ecclesiastici*« I. S. 104 bis 229 veröffentlichten Werke sind folgende: 1) *Liber Ubaldi peritissimi musici de harmonica institutione;* dasselbe ist von Gerbert nach einem Manuscript der Bibliothek des Strassburger Franciskanerklosters und einem anderen der Bibliothek von Cesena zusammengestellt, handelt hauptsächlich von den Neumen der Antiphonien und Responsorien und ist eine Art Commentar einer im 9. Jahrhundert von Reginon, Abt von Prüm, unter demselben Titel herausgegebenen Abhandlung. Wie Regino, so hält auch H. streng an dem griechischen System fest, doch kann diese Unselbstständigkeit — im Vergleich zu den späteren Werken des Autors — keineswegs als ein Beweis für die Unechtheit der erwähnten Schrift gelten, so wenig wie das Nichtvorhandensein der sogleich zu erwähnenden Notenschrift, da die Erfindung einer solchen erst dann stattfinden konnte, nachdem sich die Neumen-Notation bei längerem Gebrauche als ungenügend erwiesen hatte.

2) *Alia musica*, enthaltend eine Reihe kleinerer Abhandlungen über die acht Tonarten des römischen Kirchengesanges, denen H. noch vier weitere, von ihm »Parapteres« genannt, hinzufügt, für die Antiphonien und Psalmodien; über die Länge der Orgelpfeifen und die Schwere der Cymbeln; endlich über die fünf (einfachen und zusammengesetzten) Consonanzen der Griechen. Alle diese verschiedenen Abhandlungen sind aus Manuscripten der Bibliotheken von Strassburg und von Regensburg (St. Emmeran) entnommen und auf die, am Schlusse des letzteren befindlichen Worte hin »*explicit musica Ubaldi*« dem H. zugeschrieben worden. Unzweifelhaft echt indessen, und zugleich das wichtigste der H.'schen Werke über die Theorie der Musik ist:

3) *Hucbaldi Monachi Elnonensis Musica Enchiriadis.* Von diesem Werke befinden sich in der Pariser Bibliothek vier Manuscripte (No. 7202, 7210, 7211 und 7212 *in folio)*, das erste betitelt »*Enchiridion musicae, authore Uchubaldo, Francigenae*«*;* das zweite (unvollständige) »*Liber enchiriadis de Musica, sive theoria musicae, authore anonymo*«; das dritte und vierte ebenfalls anonym und aus dem 12. Jahrhundert stammend; No. 7211 das correcteste und besterhaltene. — Dies Werk enthält in 19 Capiteln eine vollständige Abhandlung der Elemente der Musikwissenschaft nach griechischen Principien, sowie verschiedene Anweisungen zur musikalischen Notation. Das eine System, ebenfalls den Griechen folgend, stellt mit Hülfe von acht verschieden gedrehten, dem griechischen Alphabet entnommenen Zeichen den Umfang von $2^1/_2$ Octave dar; doch ging H. dabei, wie es scheint, ganz nach Willkür zu Werke, und indem er die zwei Reihen der griechischen Notenzeichen, deren eine die Gesangs-, die andere die Instrumentalnoten enthielt, vermischte, geht für seine Notation u. a. der wichtige Vortheil der altgriechischen Notenschrift verloren,

das Limma oder den diatonischen Halbton durch dasselbe Zeichen (nur in veränderter Lage) auszudrücken. Von Bedeutung ist sie nur als Schlüssel zum Verständniss der älteren Neumenschrift (von Fétis »*notation saxonne*« genannt), von welcher H. ein Beispiel neben der von ihm vorgeschlagenen und genügend erläuterten beigefügt hat, und deren Entzifferung in Folge dessen wesentlich erleichtert ist. Die zweite, in der »*musica enchiriadis*« erwähnte, von H. Bellermann in der Allgem. musikal. Ztg. Jahrg. 1868 No. 37 ausführlich beschriebene Notation ist die Dasian-Notation, so genannt nach dem griechischen Worte Daseia *(scil. Prosodia)*, d. h. »mit dem Spiritus asper versehen«. Das Zeichen für denselben ist bekanntlich, wie auch das für den Spiritus lenis, aus dem Zeichen H hervorgegangen, und zwar bezeichnete die linke Hälfte ⊢ den Sp. asper, die rechte ⊣ den Sp. lenis. Das erste dieser beiden Zeichen nun, welches schon bei Alypius die Reihe der Instrumentalnoten in der lydischen Scala beginnt und auch für H.'s Notenreihe den Ausgangspunkt bildet, wurde von ihm benutzt, um die Schlusstöne *(finales)* der Kirchentonarten folgendermaassen festzustellen:

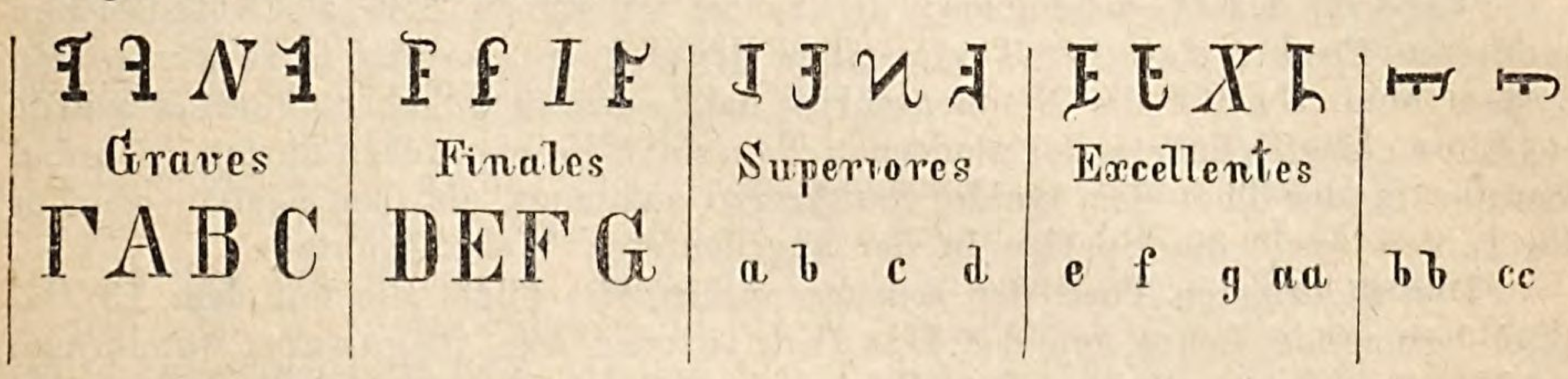
D erhält als *primus finalis* ein Dasian mit einem schrägen *S* am oberen Ende: ⊢.

E erhält als *secundus finalis* ein Dasian mit abwärts gekehrtem c am oberen Ende: ⊢.

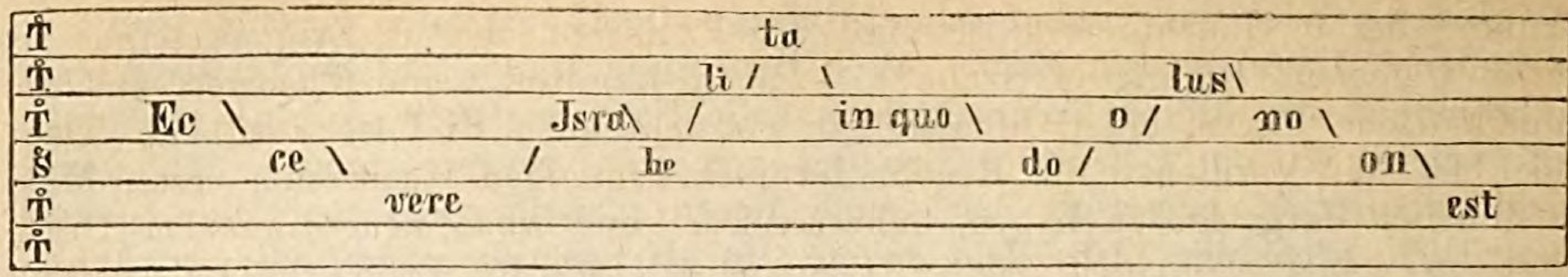
F erhält als *tertius finalis* ein schrägstehendes *I*.

G erhält als *quartus finalis* ein Dasian mit einem aufwärts gekehrten c am oberen Ende: ⊢.

Diese Zeichen wiederholen sich vier Mal, entsprechend der mittelalterlichen Tetrachordeintheilung in *Graves*, *Finales*, *Superiores* und *Excellentes*, mit Ausnahme des *I*, welches keiner vierfachen Lage fähig ist und daher durch andere Zeichen, nämlich *N*, *И* und *X* ersetzt werden muss; dazu kommen noch zwei umgelegte Zeichen für die höchsten Töne, so dass die ganze Tonreihe H.'s in folgender Gestalt erscheint:



Wie indessen jene Tetrachordeintheilung verschiedenartige Quartengattungen ergiebt, so ist auch die Gruppirung von vier zu vier Noten zwecklos und verwirrend, weil man unwillkürlich bei denselben Zeichen auch die gleichen Verhältnisse erwartet; auch ist es ein schon von dem gelehrten, im J. 1054 gestorbenen Benedictiner Hermannus Contractus erwähnter Uebelstand dieser Notation, »dass man nicht mit der Octave (oder dem achten Zeichen) ein dem ersten entsprechendes Zeichen wieder bekommt, sondern erst mit dem neunten; mit anderen Worten, dass sich die gleichen Zeichen nicht in der Octave, sondern in der None wiederholen«. Diese beiden Tonschriften konnten schon deshalb keine Verbreitung finden, weil sie mit der antiken, sowie mit der primitiven Neumen-Notation den Mangel gemein hatten, das Steigen und Fallen der Töne nicht zu versinnlichen; deshalb empfiehlt H. später noch eine dritte Notation: er zieht Linien, zwischen welche er die Textessylben schichtet, wobei die Buchstaben T und S am Rande links andeuten, ob von einer Linie zur anderen der Schritt eines ganzen oder eines halben Tones gemeint sei, und kurze Diagonalstriche das Auge von einer Linie zur anderen leiten, z. B.:

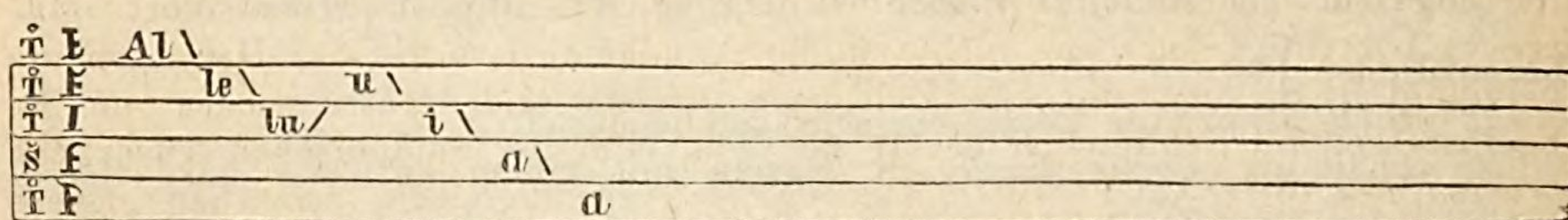


Dies von Ambros (»Geschichte der Musik« II. S. 131) mitgetheilte, einem Codex aus dem 11. Jahrhundert entnommene Beispiel übersetzt derselbe, nach den Andeutungen der alten Schriftsteller deklamirt, folgenderweise in die moderne Tonschrift:



Ec - ce ve - re Is - ra - e - li - ta in quo do - lus non est.

Im folgenden, ebenfalls von Ambros mitgetheilten Beispiel verbindet H. die obige Tonschrift der grösseren Deutlichkeit wegen mit der Dasian-Notation:



In modernen Noten:



Al - le - lu - i - a.

Wäre H. darauf gekommen, die schon zu seiner Zeit als Notenzeichen benutzten Punkte statt der Textessylben den Linien einzufügen, so würde sein System ohne Zweifel die Neumenschrift bald verdrängt haben, und er würde die Ehre eines Erfinders der modernen Tonschrift beanspruchen dürfen, während dieselbe in der That dem Guido von Arezzo zukommt, als dem Ersten, welcher die Linien sowie die Spatien in der angedeuteten Weise benutzte.

Den wichtigsten Theil der *»musica enchiriadis«* bildet die mit dem 13. Capitel bginnende Lehre von der Diaphonie oder dem Organum, womit man zu H.'s Zeit den mehrstimmigen Gesang bezeichnete, sobald sich derselbe nicht allein auf den Einklang und die Octave beschränkte. Zwar kommt der Name Organum jeder gleichzeitigen Consonanzen-Fortschreitung zu; da jedoch der Einklang keine wahre Consonanz, sondern Identität ist, und die Octave sich nur wenig von ihm unterscheidet, so wird das Organum hauptsächlich aus Quarten- und Quintenfortschreitungen bestehen müssen. Neben diesem Parallel-Organum bespricht aber H. noch ein anderes, das im Gegensatz zu jenem sogenannte schweifende Organum, in welchem zwar wieder die Quartparallelen vorherrschen, jedoch mit Secunden und Terzen und Einklängen untermischt. Dieses Organum, welches bei aller Dürftigkeit doch die Elemente der modernen Mehrstimmigkeit enthält, darf nur zweistimmig angewendet werden, während man das Parallel-Organum auch in der Octave verdoppeln, und so gleichzeitig erklingende Quinten-, Quarten- und Octaven-Gänge hören lassen kann; dagegen gestattet das schweifende Organum dem begleitenden Sänger die Freiheit des Improvisirens, mit der alleinigen Einschränkung, niemals zwei Terzen auf einander folgen zu lassen und stets im Einklang den Gesang zu beginnen und zu schliessen.

H. kann weder als der Erfinder des Organums gelten — denn schon zu Anfang des 9. Jahrhunderts erwähnt der Philosoph Scotus Erigena seiner als einer allgemein bekannten Sache*) — noch konnten seine Theorien auf die musikalische Praxis einen unmittelbar befruchtenden Einfluss ausüben. Dennoch ist sein Verdienst, die Regeln der mehrstimmigen Musik zum ersten Male ausführlich dargelegt zu haben, unbestreitbar; und wenn neuerdings Dr. Oscar Paul in seiner »Geschichte des Clavierspiels« (Leipzig, 1868) die Behauptung aufgestellt hat, das H.'sche Organum sei nicht als ein Zusammenklingen, sondern als ein Nacheinander-Erklingen zu verstehen, so kann man ihm nicht beipflichten, denn die Gründe für jene Behauptung erweisen sich bei genauer Untersuchung als völlig unhaltbar.**) Nach ihm hätten alle bisherigen Erklärer des H. dessen Ausdrücke unrichtig übersetzt; »*concentus*« bedeute nicht »harmonischen Zusammenklang«, sondern wie das griechische »ἡρμοσμένον« eine melodische Folge — worauf ihm zu erwidern ist, dass »ἡρμοσμένον« überhaupt alles »Geordnete« bedeutet, »*concentus*« aber vorzugsweise ein gleichzeitiges Erklingen, z. B. den einstimmigen Beifallsruf des Volkes im Theater (Pl. Pan. 2, 6 und 46, 2). Das Wort »*respondere*« übersetzt Paul beharrlich mit »antworten« — im Hinblick auf seine der modernen Fugenlehre entnommene Hypothese — während es doch ebensowohl »übereinstimmen«, »passen«, »entsprechen«, »sich schicken« heissen kann; das Wort »*invicem*«***) bedeutet allerdings »abwechselnd«, aber nicht minder »gegenseitig«, und das Wort »*jungere*«†) berechtigt durchaus nicht zu der Annahme, dass die der Hauptmelodie »beigefügten« Stimmen ihr »der Zeit nach gefolgt« und »später wieder von ihr abgelöst« seien. Schliesslich beruft sich Paul auf die Guidonischen Ausdrücke »*praecedentes voces*« und »*subsequentes voces*«; er übersieht, dass das erstere dieser beiden Prädicate im vorliegenden Falle mit »übertreffen«, »den Vorzug haben« (s. Plautus »*vestrae fortunae meis praecedunt*«), das letztere mit »nach etwas sich richten« (s. Cicero »*hos motus subsequi debet gestus*«) zu übersetzen ist,††) und indem er sich an die wörtliche, nächstliegende Bedeutung hält, folgert er: »Nachdem die Principalstimme gesungen war, ertönte antiphonisch das Organum, so dass also von Quinten- und Quartenparallelen gar keine Rede ist«. Auch das von Kiesewetter und Ambros beschriebene sogenannte schweifende Organum soll nach Paul nicht gleichzeitig mit der Hauptmelodie gesungen worden sein, und er giebt dafür das folgende dem 18. Capitel des Guidonischen Micrologus entnommene Beispiel:

F	*F*	*G*	*G*	*F*	*F*.	*D*	*E*	*F*	*E*	*D*	*C*
Ip	*si*		*so*			*li*					
C	*C*	*D*	*D*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*	*C*

Hier ist das Liegenbleiben des Organums auf demselben Ton durch die Bemerkung motivirt, dass »wenn die Principalstimme im *Tonus tritus (F)* tiefere Töne singt als diesen, das Organum auf eben dem *Tonus tritus* (d. h. seinem Plagaltone *C*) verweilen muss«, weil die Tonart nicht mehr festzuhalten wäre, wenn es ebenfalls abwärts ginge. (»*Saepe autem cum inferiores trito voces*

*) Gerbert „Scriptores" I. S. 21: „Ut enim organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur longe a se discrepantibus, intensionis et remissionis proportionibus segregatae, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos naturalem quamdam dulcedinem reddentibus." — De divina natura.

**) Siehe Allgem. musikal. Ztg. 1870 No. 5 „Hucbald's Organum" von E. Krüger.

***) „Nunc id, quod proprie Symphoniae dicuntur, id est, qualiter eaedem voces sese invicem canendo habeant prosequamur."

†) „Symphonia est vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus."

††) Beide Ausdrücke von Guido bei seiner Erklärung der Diaphonie gebraucht.

cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito.«) *) Gerade dies Beispiel aber beweist, dass es sich beim Organum nur um gleichzeitiges Erklingen handeln kann; denn wie sehr auch die Begriffe vom musikalisch Schönen in den verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Völkern von einander abweichen, so würde man doch das Beispiel eines einstimmigen unrhythmischen Gesanges mit unveränderter Tonhöhe in der gesammten Musikgeschichte vergebens suchen.

Hätte Herr Paul die historische Entwickelung der mehrstimmigen Musik genugsam im Auge gehabt, so würde er schwerlich zu obigem Resultate gekommen sein. Er selbst erinnert daran (a. a. O. S. 241), dass schon die Hebräer und die Griechen den antiphonischen oder Wechsel-Gesang angewendet haben — die letzteren ohne Zweifel in den von ihnen als Consonanzen erkannten Quinten und Quarten; hierüber also hätte H., der die griechische Musiktheorie hinlänglich kannte und sie zur Basis der seinigen gemacht hat, kein Wort zu verlieren gebraucht: Seine musikalische Aufgabe war es, wie überhaupt die des Mittelalters, für das Zusammen-Erklingen der Intervalle und für die Verbindung dieser Zusammenklänge einen theoretischen Boden zu gewinnen, und seine Bestrebungen mussten ihren naturgemässen Ausgangspunkt von denjenigen Intervallen nehmen, die schon den Griechen als Consonanzen gegolten hatten. Ob die parallelen Quinten- und Quarten-Gänge nur als eine Speculationstheorie mittelalterlicher Mönche, wie Kiesewetter meint, oder ob sie nach Ambros' Vermuthung als eine täglich geübte Singeweise anzusehen sind**) — dies kommt bei der vorliegenden Frage natürlich nicht in Betracht, wiewohl letzteres keineswegs unwahrscheinlich ist, und am allerwenigsten deshalb geläugnet werden kann, weil das moderne Ohr jene Parallelgänge als einen Missklang empfindet.***) Nachgerade hat sich wohl die Erkenntniss Bahn gebrochen, dass die sogenannten unumstösslichen Regeln des musikalischen Geschmacks vorwiegend auf Gewohnheit und Uebereinkunft beruhen, und mit vollem Rechte behauptet Fétis in seinem »*Résumé philosophique*« (*Biographie des musiciens*, erste Aufl. S. CLIX) »*Après ce que j'ai dit des penchans de divers peuples dans la musique, il me paraît démontré, que l'éducation de l'oreille peut développer des goûts si différents, qu'il n'y a point de règle générale pour ses impressions*«.

In Gerbert's Sammlung folgt diesem Werke als viertes ein Commentar der »*Enchiriadis*« in Gesprächsform, und als fünftes die »*Commemoratio*†) *brevis de tonis et psalmis modulandis*« (kurze Abhandlung über den Vortrag der Kirchentöne und Psalmen), ein für die Musikgeschichte hochwichtiges Document, da es Psalmen-Intonationen enthält, die von den älteren Traditionen der italienischen Kirche abweichen. — Ein von H. componirter und nach seinem System aufgeschriebener Gesang für das Fest des h. Thierry wird von späteren Schriftstellern erwähnt, scheint jedoch verloren gegangen zu sein. — Ausführlicheres über H. findet sich in Coussemaker's »*Mémoire sur Hucbald*« etc. (Paris, 1841), wo seine Bedeutung in Folgendem zusammengefasst ist: H.'s Theorie, fast ganz auf das griechische Musiksystem basirt, konnte nur wenig zum Fortschritt der Kunst beitragen. Anders seine praktischen Lehren und Versuche, unter welchen die auf das Organum oder die Diaphonie bezüglichen obenan stehen. Er ist es, der die ersten Regeln und die ersten Beispiele für die Mischung der Töne im gleichzeitigen Erklingen giebt, und sein Name wird deshalb mit der Entstehung der Harmonie aufs engste verbunden bleiben, wie er auch mit Recht

*) Siehe Gerbert „Scriptores" S. 22a.

**) „Dass wirklich und wahrhaftig in solcher Weise gesungen worden, ist wohl zweifellos; der eindringliche Quintenklang tönte damals den Zuhörern kräftig anregend; sie mochten gerade in dem, was uns heutzutage unerträglich scheint, einen eigenen Reiz finden" (s. Ambros, Geschichte der Musik II. S. 141).

***) Siehe E. Krüger „Hucbald's Organum" in der Allgem. musikal. Ztg. 1870 No. 5.

†) Fétis hält dies für einen Copisten-Irrthum und glaubt „commentatio" lesen zu müssen.

an der Spitze der langen Reihe von Schriftstellern steht, die sich die Erforschung und Erweiterung dieser Wissenschaft zum Ziel gesetzt haben.

W. Langhans.

Hucke, Georg, s. Hück.

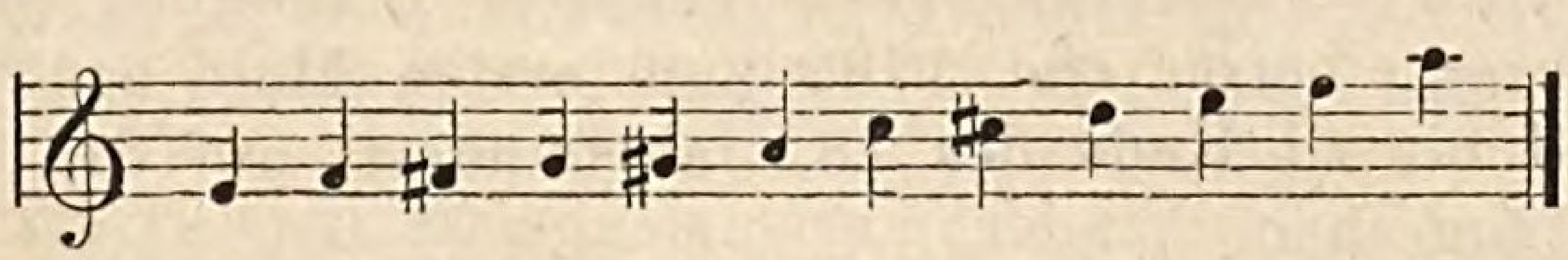
Hudmann, Friedrich Ludwig, deutscher Dramendichter, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Hamburg, wo er auch als Doctor der Rechtsgelehrsamkeit lebte, trat in einem »Bericht von den Vorzügen der Oper vor den Tragödien« (Hamburg, 1732) eifrig zu Gunsten der Oper gegen Gottsched auf, welchem letzteren er sich gleichwohl später ganz anschloss und sogar gegen den »Messias« von Klopstock (Rostock, 1754) schrieb.

Hudler, Anton, vorzüglicher deutscher Paukenvirtuose, geboren am 7. März 1784 zu Zwettel in Unterösterreich, war ein Schüler Anton Edler's in Wien und wurde 1814 auch dessen Nachfolger als kaiserl. Hofpauker. Auch sein von ihm ausgebildeter Sohn wurde Mitglied der Hofkapelle in Wien und erfand oder vervollkommnete eine zweckmässige Vorrichtung, um mit einem Zuge sämmtliche Schrauben der Pauke anzuziehen und dadurch das Instrument sofort rein umzustimmen, wodurch zugleich die Felle besser conservirt wurden, als es früher der Fall war.

Hudson, George, englischer Tonkünstler, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu London und gehörte zu den Componisten, welche an der 1656 auf Schloss Rutland aufgeführten Operette »Die Lustbarkeit des ersten Tages« mitarbeiteten.

Hue, Balthasar **de,** niederländischer Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, von dem auch eine musikalische Abhandlung: »*Musae musicaeque encomium*« (Amsterdam, 1680) existirt.

Hüara-püara ist der heimische Name eines unserer Pansflöte (s. d.) ähnlichen mexikanischen Tonwerkzeugs mit acht Schallröhren, das schon vor der Eroberung durch die Spanier dort sehr verbreitet gewesen sein muss und wahrscheinlich bereits denselben Namen führte. Funde in den Ruinen von Palanke, dem tief im Urwalde aufgefundenen Trümmerhaufen einer grossen alten Stadt, brachten zwei Exemplare dieses Instruments zu allgemeiner Kenntniss. Eins davon mit Schallröhren aus Schilfrohr fand durch Alexander von Humboldt seinen Weg nach Europa, das andere, aus Stein gearbeitet, nahm der französische General Paroissien an sich; beide sollen dieselben Töne geben. Eine genauere Beschreibung des von Alex. v. Humboldt mitgebrachten H. findet man in M. Minutoli's »*Description d'une ancienne ville de Guatemala*« (Berlin, 1832, p. 53 et pl. XII Fig. 1). Ueber das Tonreich der H. angestellte Untersuchungen, welche ergeben, dass die Töne



hervorzubringen auf diesem Instrument möglich war, sobald, was eine eigenthümliche Culturhöhe beweist, an drei Tonröhren vorhandene Tonlöcher gedeckt wurden, sind in Fétis' »*Hist. de la musique*« T. I. p. 100 et 101 angestellt. In wie weit diese Betrachtungen der Wahrheit nahe kommen, ist schwer zu entscheiden. Ein Exemplar der H. findet sich übrigens auch im britischen Museum zu London. 2.

Hüankar ist der mexikanische Name einer alten Trommelart dieses Culturvolkes. Mehrere Exemplare derselben sind in den Museen zu Mexiko und Lima befindlich. 2.

Hüayllaca ist der mexikanische Name einer in Mexiko bei den Indianern noch heute sehr beliebten grossen Flöte, die aus Schilfrohr mit sechs Tonlöchern gefertigt und mittelst eines Mundstücks zum Tönen gebracht wird. Dieselbe wurde schon von den alten Mexikanern gepflegt, denn in den Ruinen

von Palanke hat man deren mehrere gefunden, die in dem Museum zu Mexiko aufbewahrt werden. 2.

Hüber, Wendelin, Kirchencomponist und Organist an der Dorotheenkirche zu Wien um die Mitte des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte daselbst um 1650 Motetten und andere geistliche Gesänge seiner Composition.

Hübler, Karoline Elisabeth, geborene Steinbrecher, geboren 1733, war eine Sängerin mit schöner Stimme und trefflicher Darstellungskunst. Sie war zuletzt bei der Oper in St. Petersburg angestellt.

Hübner, Johann Christian, Pianofortebauer aus Narwa, lebte zu Ende des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts zu Moskau und erfand daselbst 1801 ein Bogenclavier, welches er Orchestrine (s. d.) nannte.

Hübner, Joseph, deutscher musikkundiger Theologe, ein um die Reform der katholischen Kirchenmusik sehr verdienter Mann, wurde am 31. Aug. 1755 zu Kleppelsdorf bei Lähe geboren und war der Sohn eines wohlhabenden Müllers, der den Sohn zwar im Singen und Clavierspiel unterrichten liess, jedoch für die Kirche bestimmte. H. besuchte zu diesem Zweck das katholische Gymnasium zu Breslau, bildete sich aber zugleich als Discantist der Domkirche daselbst musikalisch weiter aus und verwaltete später als Student der Theologie und Philosophie zugleich das Amt eines Chorpräfecten im Convict. Im J. 1779 wurde er katholischer Prediger zu Brieg und begann alsbald, die besseren Choräle auszuwählen und diese seiner Gemeinde gut und würdig singen lehren zu helfen. Als Professor der Philosophie und Prediger an der Universitätskirche zu Breslau seit 1783 führte er eine regelmässige Kirchenmusik ein, derentwegen Bekenner aller Confessionen sonntäglich das Gotteshaus füllten. Mit immer mehr durchgreifender Kraft setzte er das Werk von 1798 an, wo er Pfarrer und Erzpriester an St. Nicolai zu Breslau wurde, fort, ersetzte u. A. die dort übliche klägliche Figuralmusik, die er abschaffte, durch einen erhebenden gemeinschaftlichen deutschen Gesang und dichtete und componirte selbst viele Sonntags- und Festgesänge, die auch anderwärts in Schlesien eingeführt wurden. Auch als Oberconsistorialrath, Assessor der königl. Schuldeputation und Domprediger weiterhin lebte und wirkte er begeistert und begeisternd für die so glücklich unternommene Sache und hinterliess ein ihn überlebendes ehrendes Andenken als gründlicher Verbesserer der gesammten katholischen Kirchenmusik seiner Provinz. Im J. 1803 noch zum Doctor der Theologie und des kanonischen Rechts ernannt, starb H. 1810 in Breslau. Er hat gleichfalls, wenn auch vielfach nicht unter seinem Namen, zahlreiche weltliche Lieder und Gesänge gedichtet und componirt, die sehr geschätzt und verbreitet waren.

Hübsch, Johann Baptist, gern gehörter Bassbuffo, geboren 1755 zu Jamnitz in Mähren, betrat erst 1782 zum ersten Male das Theater, machte aber seitdem und bis zu Ende des 18. Jahrhunderts auf den ersten deutschen Bühnen grosses Aufsehen.

Hübsch, Johann Georg Gotthelf, deutscher Mathematiker, geboren um 1690, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts Lehrer seiner Wissenschaft in Schulpforta bei Naumburg. Er starb um 1773. Walther besass handschriftlich mehrere musikalische Abhandlungen von ihm, und auch Gerber erstand aus H.'s Hinterlassenschaft 31 solcher Aufsätze und führt sie in seinem Tonkünstlerlexikon von 1812 auf, die sich über verschiedene Gegenstände der Composition, des Instrumentenbaus und der musikalischen Kritik verbreiten.

Hück, Georg, auch Hucke geschrieben, Contrapunktist des 17. Jahrhunderts, lebte und war wahrscheinlich auch gebürtig im Herzogthum Preussen. Da nichts Gedrucktes mehr von ihm vorhanden, so ist man lediglich auf die Glaubwürdigkeit der älteren Angabe angewiesen, dass er zu den durch gedruckte Werke bekannt gewesenen Contrapunktisten der von Eccard gegründeten preussischen Tonschule gehört hat.

Hüffer, Franz, kenntnissreicher und geistvoller deutscher Musikschrift-

steller, geboren um 1846 in der Rheinprovinz, machte seit 1866 in Berlin gründliche wissenschaftliche, besonders philosophische und musikalische Studien. Als Mitarbeiter betheiligte er sich damals an der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« und liess in seinen Aufsätzen und Correspondenzen vorzüglich eine hohe Verehrung für Rob. Schumann durchblicken. Gleichzeitig beschäftigte er sich aufs Eingehendste mit den altsprachlichen Denkmälern der Provençalen und promovirte 1869 zum Doctor der Philologie. Ein Jahr später siedelte er nach London über und wurde der musikalische Hauptmitarbeiter der dortigen Zeitschrift »*The Academy*«, sowie Correspondent des »Musikalischen Wochenblatts« in Leipzig. An den Bestrebungen zu Gunsten Rich. Wagner's in England nahm er regen Antheil und ist in Folge dessen zum Vorstandsmitglied des Wagnervereins in London gewählt worden. Um das Verständniss der Werke dieses Componisten, sowie derjenigen der neueren Richtung überhaupt im Inselreiche zu verallgemeinern, verfasste er eigens eine grössere Schrift, welche auch deutsch unter dem Titel »Die Poesie in der Musik« (Leipzig, 1875) erschien und von Seiten der Kritik sowohl Lobpreisungen wie heftige Angriffe erfahren hat. Das vorliegende »Musikalische Conversations-Lexikon« verdankt der Feder H.'s einige Biographien altfranzösischer Trobadors und Trouvères.

Hüfthorn, s. Hifthorn.

Hülfsaccorde, Hülfsharmonien. »Unter dieser Benennung ist der Hauptseptimen- oder Dominantenaccord aus „Stöpel's Harmonielehre" in andere Werke übergegangen« (behauptet A. Gathy, »Musikal. Convers.-Lexikon« S. 220). »So werden in einigen Lehrbüchern der Harmonie diejenigen Accorde genannt, die aus der Umkehrung des verminderten Septimenaccordes (der ebenfalls als ein solcher tonischer Hülfsaccord betrachtet wird) zum Vorscheine kommen, und die vorzüglich geschickt sind, vermittelst der enharmonischen Verwechselung der Töne die Modulation aus der Haupttonart in entfernte Tonarten zu leiten, oder aus solchen entfernten Tonarten wieder zurück in den Hauptton zu gehen« (erklärt dagegen H. Chr. Koch, »Musikal. Lexikon« S. 1555). In keiner dieser Bedeutungen ist das Wort jetzt noch gebräuchlich, und überhaupt eignet sich dasselbe auch nur zur Bezeichnung derjenigen Zusammenklänge, die durch Anwendung von Hülfsnoten (s. den Artikel Hülfsnoten etc.) entstehen; in diesem Falle gebrauchen aber die Theoretiker lieber Ausdrücke wie: Durchgehende Accorde (s. d.), Scheinaccorde, Mischaccorde u. s. f. O. T.

Hülfsbalg, s. Balg und Crescendozug.

Hülfsgewicht, auch Ausgleichungs-, Compensations- und Mitgewicht, in früheren Zeiten öfter, aber unpassend, Gegengewicht genannt, ist eine ziehende oder drückende Kraft, die, auf den hinteren Theil eines Orgelbalges wirkend, dem ausströmenden Winde gleiche Kraft giebt. Die zweckmässigste Art derselben ist unstreitig die Strebefeder von Stahl oder Holz.

Hülfsnoten, Hülfstöne, Nebentöne oder uneigentliche Durchgänge sind eine besondere Art von unharmonischen Nebennoten (s. d.); es sind demnach Töne, welche nicht zu den wesentlichen Bestandtheilen einer Melodie oder eines Accordes resp. einer Accordverbindung gehören, sondern nur eine zufällige Verzierung oder Ausschmückung derselben bilden. In dem Artikel Durchgang und an anderen dort (III. S. 285) genannten Stellen wurde bereits nachgewiesen, dass alle diese Töne ihr Erscheinen vorzugsweise auf die »Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe« (s. d.) gründen. H. heissen diese Töne dann, wenn sie nur zu einem einzigen wesentlichen Tone (ihrem Hauptone, s. d.) durch Nachbarschaft in der Tonhöhe in Beziehung stehen, während Durchgangs- und Zwischentöne (s. d.) immer mit zwei wesentlichen Tönen verbunden erscheinen. »Beiläufig erkennen wir hier, dass die bekannten sogenannten Manieren (s. d.): Vorschlag, Doppelvorschlag, Triller, Doppelschlag und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hülfstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zu-

gesetzt, erscheinen in sofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleinerer Schrift notirt. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinne eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur deswegen dürfen die anderen Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit grösseren Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke, gesetzt werden, während sie in älteren Werken (namentlich vor C. P. E. Bach und Jos. Haydn) mehr willkürlich, als »Agrémens«, als beiläufige Ausschmückungen, erscheinen« (Marx, »Compositionslehre«, I. 299). Die H. sind, wie die Durchgänge, diatonisch oder chromatisch, je nachdem sie in der im Ohre liegenden Tonart leitereigen oder leiterfremd (s. d.) sind. Die diatonischen H. können von ihrem Haupttone eine ganze Tonstufe abstehen; die chromatischen dagegen dürfen von ihm nur um eine Halbtonstufe entfernt sein. Jeder Hülfs- oder Nebenton muss aber in seinen Hauptton fortschreiten. Solche H. kann man zu jedem Tone einer Melodie oder eines Accordes, in jeder Stimme und auch in mehreren oder allen Stimmen gleichzeitig auftreten lassen; sie können auf leichter oder (als Wechselnoten, s. d.) auf schwerer Taktzeit erscheinen und beliebig längere oder kürzere Dauer haben; sie können direkt in ihren Hauptton fortschreiten oder (bei Brechungen u. dergl.) von ihm durch eingeschobene Haupt- oder Nebentöne getrennt sein; sie können in wesentliche Töne umgewandelt werden u. dergl. mehr. Hieraus ergiebt sich, dass durch ihre Anwendung die allerverwickeltsten Zusammenklänge entstehen können (s. Beisp. II. S. 592 ff., III. S. 290 und an anderen Orten). Diese Zusammenklänge könnte man wohl Hülfsaccorde (s. d.) nennen; man zählt sie aber zu den zufälligen Dissonanzen und bezeichnet sie als durchgehende Accorde, Scheinaccorde, Mischaccorde, uneigentliche Accorde u. s. f. — Weiteres findet man noch unter Consonanz (II. S. 592), Nebentöne, Tonverwandtschaft und an anderen dort namhaft gemachten Stellen dieses Werkes. O. Tiersch.

Hülfsstimmen nennt man in der Fachsprache des Orgelbaues diejenigen Manualstimmen, welche gradfüssig kleiner als 2,5 Meter, und im Pedal diejenigen Stimmen, welche gradfüssig kleiner als 5 Meter sind, weil dieselben in Verbindung mit den Quint- und Terzstimmen den Grundton verstärken, ihn mehr hervorheben.

Hüllmandel, Nicolaus Joseph, Claviervirtuose und Componist für sein Instrument, geboren 1751 zu Strassburg, war der Neffe des berühmten Hornisten Rudolph und liess sich in Hamburg von Phil. Eman. Bach vollends musikalisch ausbilden. Im J. 1775 besuchte er Mailand und das übrige Italien, ein Jahr später Paris, wo er sich auf dem Clavier und der Harmonica hören und als Musiklehrer der feinen Welt fesseln liess. Nach einem Ausfluge nach London, 1787, verheirathete er sich mit einer reichen Französin, wurde aber 1790 durch seine Verbindungen mit dem königl. Hof und Adel verdächtig und musste seiner Sicherheit wegen nach London fliehen, während seine Güter eingezogen wurden. Die Existenzfrage trieb ihn dort wieder zur Ertheilung von Unterricht und zur Composition, und selbst als er vom ersten Consul seine Güter zurück erhielt, blieb er in London, zog sich aber ganz von der Oeffentlichkeit zurück und starb 1823. Er hat Sonaten für Clavier, für Clavier und Violine, für Clavier, Violine und Violoncello, ferner Variationen, Divertissements u. dergl. componirt und veröffentlicht.

Hüllweck, Ferdinand, bedeutender Violin- und vortrefflicher Quartettspieler, geboren am 8. Octbr. 1824 zu Dessau, erhielt in seiner Vaterstadt eine tüchtige musikalische Ausbildung, namentlich auch, und zwar durch Friedr. Schneider, in der Harmonielehre und Composition. Schon 1844 wurde er als erster Violinist in die königl. Kapelle zu Dresden gezogen, in welcher Stellung er sich noch gegenwärtig befindet. Ausserdem wirkt er als Lehrer seines

Instruments am Dresdener Conservatorium und hat Compositionen veröffentlicht, von denen die didactischen Violinwerke einen hervorragenden Werth haben.

Hülphers, Abraham Abrahamson, war um 1773 Musikdirektor und Organist zu Westerås in Schweden und veröffentlichte eine gründliche Abhandlung über musikalische Instrumente, besonders über die Orgel.

Hülse, in der Fachsprache des Orgelbaues gleichbedeutend mit Büchse (s. d.) oder Hose.

Hülsen, Botho **von**, General-Intendant der königl. Theater zu Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden, am 10. Decbr. 1815 zu Berlin geboren, war, dem Brauche in seiner Familie gemäss, für den Soldatenstand bestimmt. Im Cadettencorps für diesen Beruf erzogen, trat er in das Kaiser-Alexander-Grenadierregiment als Officier ein. Seine Mussestunden füllte er mit literarischer Thätigkeit aus. Schon als Knabe hatte er eine grosse Vorliebe für das Theater gezeigt, die sich besonders dadurch kundgab, dass er jede Gelegenheit benutzte, um im Familienkreise dramatische Aufführungen zu veranstalten, bei denen er sich als talentvoller Darsteller erwies. Im Officiercorps seines Regiments wusste er die Vorliebe für eben solche Veranstaltungen zu erwecken und erregte dadurch sogar das Interesse des Königs Friedrich Wilhelm IV. Im J. 1848 machte er als Regiments-Adjutant den dänischen Feldzug mit und stand ein Jahr später den Aufständischen in Dresden gegenüber. Als Fr. von Küstner 1852 seinen Abschied als Generalintendant der königl. Schauspiele in Berlin nahm, berief der König, der sich bei verschiedenen Gelegenheiten immer mehr von dem dramatischen und Verwaltungstalent des Lieutenants v. H. überzeugt hatte, denselben auf den erledigten Posten. Diese unerwartete Ernennung war so überraschend, dass sie eine gewaltige Aufregung hervorrief, die sich noch steigerte, als H. ein strammes soldatisches Regiment im Theaterdienst zu handhaben begann. Aller Anfeindungen ungeachtet, behauptete H. dieses Amt jedoch mit Erfolg und Geschick und hat seinen Kunstsinn, seinen Geschmack und sein grosses administratives Talent im glänzendsten Lichte gezeigt. Von den Gunstbezeugungen zweier Könige überschüttet, erweiterte sich seine Machtsphäre in demselben Maasse, wie der Staat Preussen durch seine Annexionen. Wenn auch das Schauspiel unter ihm die Bedeutung, welche ihm früher eigen war, einbüsste und zurückkam, so verstand er es doch zu allen Zeiten, in der Oper eine Vereinigung von künstlerischen Kräften zu Wege zu bringen, die in der Gegenwart beinahe einzig genannt werden kann. Die Novitäten kamen langsam, blieben aber doch wenigstens nicht aus, wurden künstlerisch meisterhaft aufgeführt und mit allem erdenklichen scenischen Pomp geschmackvoll ausgestattet. Auch die praktische Verwaltung ist unter H. eine musterhafte, und der finanzielle Zustand unter keinem seiner Vorgänger ein so blühender gewesen. Durch sein ganzes Vorgehen hat sich H. ein dauerndes Denkmal in der Geschichte der deutschen Oper gesetzt, welche das H.'sche Regiment zu ihren Glanzperioden rechnen wird. — Vermählt ist H. seit 1849 mit Helene von H., geborene Gräfin von Häseler, welche als lyrische Dichterin und belletristische Schriftstellerin auch in weiteren Kreisen vortheilhaft bekannt geworden ist.

Hülshoff, Max Freiherr **von Droste**, kunsterfahrener deutscher Dilettant, geboren um 1766 zu Münster, war Dirigent eines Gesangvereins in seiner Vaterstadt und hat viele zu seiner Zeit weithin geschätzte Compositionen geschrieben, als: Streichquartette, Kirchenstücke, Claviersachen, die Opern »Der Tod des Orpheus«, »Bianca«, »Der Einzug« u. s. w. Ein Tedeum von ihm wurde 1801 in Münster aufgeführt.

Hülskamp, Gustav Heinrich (Henry), einer der hervorragendsten deutschen Instrumentenfabrikanten der Vereinigten Staaten von Amerika, ist aus Westphalen gebürtig und hat besonders den Clavierbau in den bedeutendsten Werkstätten Deutschlands, Englands und Amerikas gründlich studirt. Im J. 1850 gründete er zu Troy im Staate New-York seine eigene Fabrik, die

er schnell in Flor zu bringen wusste. Das grösste Aufsehen erregten 1857 seine in New-York ausgestellten sogenannten symmetrischen Flügel, die in Folge dessen eine Preismedaille erhielten. Eine gleiche Auszeichnung wurde H. auf der Weltausstellung zu London 1862 zu Theil, wo seine Erfindungen im Fache des Clavier- und Violinbaues einem hervorragenden Interesse begegneten. Seit 1866 hat H. seine Fabrik nach New-York verlegt.

Hümmelchen oder Hummel, ein veraltetes Orgelregister, das angezogen zwei schwach tönende Zungenpfeifen, von denen die eine in *C*, die andere in *F* oder *G* gestimmt war, zur Ansprache brachte; beide tönten so lange fort, bis man den Zug wieder abstiess. Ebenso wird die fortklingende Saite der russischen Balalaika und werden die beiden fortklingenden Saiten der Bauernlyra H. genannt.

Hünten, Franz, vortrefflicher deutscher Pianist und beliebter Claviercomponist, geboren am 26. Decbr. 1793 zu Coblenz, wo sein Vater, Daniel H., Organist war. Dieser führte denn auch den Sohn in die Elemente der Musik ein und lehrte ihn, obwohl er nicht Musiker werden sollte, Clavier und Guitarre spielen. Mit zehn Jahren fing H. an zu componiren, mit sechszehn selbst Unterricht zu ertheilen, und 1819, von Henri Herz, einem ehemaligen Schüler seines Vaters, dazu ermuntert, ging er nach Paris und auf das Conservatorium. Dort studirte er zwei Jahre lang mit gutem Erfolge bei Pradher Clavierspiel, bei Reicha Harmonielehre und bei Cherubini Contrapunkt. Vergünstigungen und Stipendien, die ihm seine Lehrer gern zuwenden wollten, wurden ihm als Ausländer abgeschlagen, und er sah sich genöthigt, billigen Clavierunterricht zu geben und Modemusik, besonders Variationen, Divertissements, Rondos und Fantasien für Pianoforte zu zwei und vier Händen zu schreiben. Diese leichte Waare schlug bei Dilettanten und Schülern durch, und von der Zeit an wurde sein Unterricht gut honorirt und die Verleger in Frankreich, Deutschland und England zahlten ihm für jede gedruckte Notenseite 200 Francs. In wohlhabenden Umständen kehrte er Ende 1837 nach Coblenz zurück, wo er sich ein Besitzthum erwarb und Jahrzehnte hindurch in behaglichster Art dem Unterricht, der Composition und seiner Familie lebte und noch gegenwärtig hochbetagt weilt. Seiner Compositionen sind über 300 und ihr Kennzeichen ist, dass sie leicht hingeworfen, melodisch gehalten sind und dem Tagesgeschmack huldigen, übrigens nicht mehr Werth beanspruchen, als ihnen eigen ist. Auch viele Etüden und eine grössere, sehr verbreitete Clavierschule hat H. veröffentlicht. — Zwei jüngere Brüder von ihm, Wilhelm H. und Peter Ernst H., sind, wenn auch mit weit geringerem äusseren Erfolg, in seine Fusstapfen getreten. Wilhelm wirkte ununterbrochen in seiner Vaterstadt Coblenz als Musiklehrer und Componist für Clavierschüler, während Peter Ernst, geboren am 9. Juli 1799 zu Coblenz, sich in gleicher Eigenschaft in Duisburg niederliess und ausser zwei- und vierhändigen Clavierstücken auch Duos für Guitarre und Flöte, sowie Trios für Guitarre, Flöte und Viola schrieb.

Huerga, Cyprianus de la, spanischer Cisterziensermönch und Musikgelehrter, gestorben um 1560 im Kloster Alcala, ist der Verfasser einer Abhandlung über hebräische Musik.

Hürt, Theobald, vorzüglicher Fagottvirtuose, geboren 1793, war Mitglied der kaiserl. Hofkapelle, Solo-Fagottist am Hofoperntheater und Professor am Conservatorium zu Wien und starb daselbst am 9. März 1858.

Huet, Pierre Daniel, ausgezeichneter und sehr vielseitig, auch musikalisch gebildeter französischer Gelehrter und Dichter, geboren am 8. Febr. 1630 zu Caen, erhielt seine Bildung durch die Jesuiten, lebte von 1652 an mehrere Jahre am königl. schwedischen Hofe und wurde später zu Paris Lehrer des Dauphin, für den er mit Bossuet die berühmt gewordenen Ausgaben der alten Classiker *in usum delphini* (des Dauphins) besorgte. Nachdem er 1676 die geistlichen Weihen empfangen hatte, erhielt er nach einander die Abteien und Bisthümer Aunay, Soissons, Avranches und Fontenay bei Caen. Um ganz

seinen Studien leben zu können, entsagte er um 1700 der Bischofswürde und zog sich in das Professhaus der Jesuiten zu Paris zurück, wo er am 21. Jan. 1721 starb. Seine Untersuchungen über die Musik des Alterthums waren für die Weiterforschung von hervorragendem Interesse.

Hüttenbrenner, Anselm, ein durchgebildeter deutscher Tonkünstler und Componist, geboren am 13. Octbr. 1794 zu Graz, war der Sohn eines wohlhabenden Gutsbesitzers und erhielt bei sich kund gebenden musikalischen Anlagen schon früh beim Domorganisten Matthäus Gell Gesang- und Clavierunterricht. Schon 1802 konnte er sich mit einem Mozart'schen Clavierconcert in Graz öffentlich hören lassen und erntete dort, wie bald darauf in Triest und Klagenfurt mit Compositionen von Mozart, Beethoven, Hummel und Ries den lebhaftesten Beifall. Als Gymnasiast begann er 1808 mit Eifer Generalbassstudien, trat aber 1811 in das Cisterzienserstift Rein als Novize, um sich, elterlichem Wunsche entsprechend, dem geistlichen Stande zu widmen. Nur zwei Jahre jedoch trug er das Ordenskleid, als es ihn nach Wien trieb, um dort die Rechte zu studiren. Nach Vollendung dieses Studiums trat er in die militärische Gerichtspraxis in der Absicht, als Auditeur eine Anstellung zu suchen. Bei der vielseitigen musikalischen Anregung, die ihm Wien bot, konnte er es sich nicht versagen, sich wieder mit erhöhtem Eifer der Musik zuzuwenden, und so studirte er bei Salieri fünf Jahre hindurch die Theorie des Tonsatzes und pflegte mit hingebender Liebe den vertrauten Umgang mit Beethoven, Franz Schubert, Gyrowetz, Sechter und Assmayer. Seit 1816 trat er auch als Pianist und Improvisator erfolgreich in Wien auf, und zu gleicher Zeit erschienen seine ersten Compositionen im Druck. Eine Sinfonie in *E-dur* von ihm fand 1819 in Graz ehrenvolle Aufnahme. Aus seinem frisch sich ausbreitenden Kunstleben riss ihn um 1820 der Tod seines Vaters, und er musste sich, wiewohl sehr ungern, entschliessen, die Verwaltung der von demselben ihm und seinen sechs Geschwistern als Erbschaft hinterlassenen Güter zu übernehmen. In Graz machte er sich um das steiermärkische Musikleben hochverdient und wurde denn auch schon 1825 zum Direktor des dortigen Musikvereins gewählt, welcher von da ab seine Gesangs- und Instrumentalschulen glänzend erblühen und seine Concerte an Wichtigkeit gewinnen sah. Die sonstigen Mussestunden widmete H. der Composition und musikkritischen Berichten für verschiedene Blätter. Im J. 1825 wurde sein erstes grosses, dem Andenken Salieri's gewidmetes Requiem aufgeführt, welches zur Todtenfeier Beethoven's, später zu derjenigen des Kaisers Franz I. in Graz, sowie zur Erinnerung an Fr. Schubert in Wien wiederholt und von der Kritik den ausgezeichnetsten Kunstwerken dieser Gattung zugezählt wurde.

Im Laufe der Zeit schrieb H. noch zwei andere Requien, viele Graduales, Motetten und Psalme. Zu Anfang 1827 überliess er seine schon 1824 componirte zweiaktige komische Oper »Armella oder die beiden Viceköniginnen« dem Grazer Theater zur Aufführung, deren Musik glänzenden Beifall fand, deren mangelhaftes Textbuch jedoch ein längeres Bühnenleben verhinderte. Nicht anders erging es seiner Oper »Lenore«, die 1835 in zwei Akten und 1837 zu drei Akten erweitert, öfter aufgeführt wurde und ihm herzliche Ovationen von Seiten seiner Mitbürger eintrug. Bekannt ist, dass Beethoven in den Armen H.'s verschieden ist, und dass H. eine lebenslängliche heilige Pietät für den Grossmeister bewahrt hat. Die vielfachen Auszeichnungen, die ihm von seiner Vaterstadt, von Vereinen und Gesellschaften weit und breit zu Theil wurden, vermochten jedoch einer mit vorrückendem Alter sich steigernden Verbitterung H.'s keinen Einhalt zu thun. Nachdem er seinen Aufenthaltsort in nächster Nähe von Graz mehrmals gewechselt hatte, zog er um 1865 nach dem Flecken Ober-Andritz, wo seine Söhne und Töchter gemeinschaftlich eine ländliche Besitzung an sich gebracht hatten, und lebte in grösster Abgeschiedenheit lediglich dem Naturgenuss, bis ihn ein schmerzhaftes Unterleibsleiden befiel, dem sich ein Kopftyphus zugesellte, welchen Krankheiten er am 5. Juni 1868

erlag. — H. gehörte zu den tief angelegten, aber wenig verstandenen Künstlernaturen, er war auch, wie Constantin Wurzbach in seinem biographischen Lexikon sagt, ein schöpferisches Talent von seltenem Reichthum. Dies bezeugen H.'s hinterlassene Werke, von denen kaum der vierte Theil durch öffentliche Aufführung oder durch Herausgabe oder durch Abdruck in dem von ihm durch zwei Jahre redigirten »Musikalischen Hellermagazin« bekannt geworden sind. Es sind dies: vier Opern, zehn Ouvertüren, fünf Sinfonien, drei Trauermärsche, Sonaten, sogenannte Geisterscenen, 24 Clavierfugen, zwei Streichquartette, ein Streichquintett, viele Stücke für Pianoforte zwei- und vierhändig; ferner neun Messen, drei Requien und andere Kirchenmusik, 300 Männerquartette und Chöre, über 200 Lieder u. s. w. Eine warm geschriebene nekrologische Skizze widmete dem Dahingeschiedenen Karl Gottfr. Ritter v. Leitner unter dem Titel »Anselm Hüttenbrenner« (Graz, 1868, im Verlage des Verf.).

Hütter, Johann Gottfried, deutscher Tonkünstler, geboren am 14. Febr. 1742 zu Braunau bei Löwenberg in Schlesien, erhielt als Dorfschüler von dem Cantor Beyer daselbst den ersten musikalischen Unterricht und war später als Gymnasiast in Hirschberg zugleich Präfekt des dortigen Stadtsingechors. Von 1767 bis zu seinem Tode, um 1810, wirkte er als Cantor und Organist zu Kunzendorf bei Löwenberg. Von seinen Compositionen ist keine gedruckt erschienen; sein Verdienst gipfelt jedoch in der Begründung eines Orchesters und in Veranstaltung von Oratorienconcerten, Einrichtungen, die in der dortigen Gegend bis dahin unbekannt gewesen waren.

Hüttner, Johann Baptist, vorzüglicher Violoncellovirtuose, geboren am 1. Jan. 1793 zu Graz, war ein Schüler des rühmlichst bekannten Violoncellisten J. Zimmermann und wurde selbst erster Violoncellist am Theater zu Pesth, zwei Jahre später an dem zu Lemberg. Im J. 1820 trat er eine sehr erfolgreiche Concertreise durch Polen und Russland an und ward 1822 als Lehrer für das Conservatorium und als Solospieler für das ständische Theater in Prag gewonnen. In diesen Stellungen starb er am 1. März 1839 zz Prag.

Hugard, Pierre, französischer Kirchencomponist, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Lehrer der Chorschüler an der Kathedralkirche zu Paris. Eine Messe seiner Composition ist damals im Druck erschienen.

Hugenius, der latinisirte Gelehrtenname für Huyghens (s. d.).

Hugo II., Graf von Montfort, Herr zu Bregenz, einer der letzten deutschen Minnesinger, geboren 1357, machte 1395 mit dem Dichter Oswald von Wolkenstein eine Wallfahrt nach Jerusalem, die an Abenteuern reich war, und starb 1423, 67 Jahre alt. So sehr seine Gesänge in der Form gegen diejenigen älterer adeliger Dichter zurückstehen, wie er selbst offen anerkennt, so gewinnen sie desto mehr durch ihre Frische und ungezwungene Natürlichkeit. Wenn auch nicht in der äusseren Gestaltung, so liess er doch ersichtlich in Inhalt und Anschauungsweise die alten Minnesänger auf sich wirken, zugleich aber auch das Volkslied, so dass sich in seinen Liedern eine merkwürdige, aber nicht unangenehme Mischung beider Richtungen kundgiebt. H. zählt übrigens zu den Sängern, welche die Musikweisen zu ihren Dichtungen nicht mehr selbst erfanden, da ihm sein getreuer Knecht Burk Mangolt in Bregenz die Melodien zu seinen Minneliedern und Briefen eigens setzen musste.

Hugo von Salza, deutscher Minnesinger, wahrscheinlich zu Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts lebend, wird von dem epischen Dichter Heinrich von dem Türlin ehrenvoll erwähnt und mit anderen Dichtern seiner Zeit besungen. Sonst ist keine biographische Nachricht, kein Lied von ihm auf die Nachwelt gekommen.

Hugolinus, Vincentius, latinisirt aus Vincenzo Ugolini (s. d.).

Hugot, A., genannt der Jüngere, ausgezeichneter französischer Flötenvirtuose, geboren 1761 zu Paris, wurde 1789, als Viotti das Orchester der Pariser italienischen Oper zusammenstellte, als erster und sein älterer Bruder

als zweiter Flötist bei demselben angestellt. Später war er auch wie viele andere berühmte Künstler Musiker in der Nationalgarde und ward von dort aus als Professor seines Instruments an das Conservatorium berufen. Mit seinem Bruder zusammen stand er seit 1796 auch im Orchester des Theaters Feydeau und wurde in den Concerten dieser Bühne als der vollendetste Solospieler gefeiert, den Frankreich jemals aufzuweisen gehabt hatte. Gerade mit der Bearbeitung einer Flötenschule im Auftrage des Direktoriums des Conservatoriums beschäftigt, verfiel er in ein Nervenfieber und stürzte sich am 18. Septbr. 1803 in einem Anfalle von Raserei, nachdem er sich mehrere Messerstiche beigebracht hatte, aus dem Fenster des vierten Stocks. Zerschmettert und entseelt wurde er aufgehoben. Die Materialien zu der Flötenschule ordnete und ergänzte darnach Joh. Georg Wunderlich und veröffentlichte sie unter seinem und H.'s Namen, ein Werk, das noch gegenwärtig stark im Gebrauch und in allen Ländern gedruckt ist. Auch H.'s Compositionen waren noch lange Zeit nach seinem Tode sehr geschätzt; sie bestehen in Concerten, Variationen und Etuden für Flöte, Sonaten für Flöte und Bass, Flöten-Duos und Trios für zwei Flöten und Bass.

Huguenet, Jacques, französischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, war als Violinist in der königl. Kapelle zu Paris angestellt und hat von seiner Composition Sonaten für Violine und Bass veröffentlicht.

Huitaces de Beaulieu, s. Beaulieu.

Hulskamp, s. Hülskamp.

Hulst, Felix **van,** s. Vanhulst.

Human, in der Fachsprache des Orgelwesens gleichbedeutend mit lieblich.

Humangedakt oder Lieblichgedakt findet man zuweilen ein 2,5 Meter gross gebautes Orgelregister benannt, das sanft und lieblich erklingt (s. Gedakt). 0.

Humanus, Pseudonym, s. Hartong.

Hume, Tobias, englischer Officier und fertiger Spieler der Violdigamba, lebte um 1700 und hat Compositionen für sein Instrument herausgegeben.

Hummel, s. Hümmelchen.

Hummel, Christian Gottlieb Emanuel, guter deutscher Orgelspieler, war in Hildburghausen angestellt, wo er 1799 starb. Er hinterliess ein Werk, betitelt: »Der Musicus oder von der gründlichen Erlernung der Musik«. — Sein Namensverwandter war Georg Peter H., um die Mitte des 18. Jahrhunderts Mitglied der churfürstl. sächsischen Hofkapelle in Dresden und als Waldhornist sehr gerühmt. — Denselben Namen führte endlich noch Matthäus H., welcher um 1720 als Lauten- und Geigenmacher in Nürnberg thätig war. — Ausserdem wird noch ein vorzüglicher Oboebläser, Johann Friedrich H., genannt, der um 1746 als Kammervirtuose im Dienste des fürstl. Hofes zu Anspach stand.

Hummel, Friedrich, tüchtiger deutscher Clarinettvirtuose, geboren am 18. Septbr. 1800 zu Memmingen bei Augsburg, erlernte die Musik als Lehrling beim Augsburger Stadtmusicus. Im J. 1819 trat er als Hautboist in das Regiment »König« zu München und hatte das Glück, von Bärmann unterrichtet und ausgebildet zu werden. In gleicher Weise wie seine Fertigkeit, vergrösserte sich seitdem sein Ruf, und 1833 wurde er als Lehrer der Clarinette und Flöte in den Musikverein der Universität zu Innsbruck gezogen. Dort, sowie überhaupt in Tyrol liess er sich mit dem grössten Beifall öffentlich hören und unternahm auch 1836 eine grössere erfolgbelohnte Kunstreise über Salzburg nach Prag, Zittau, Leipzig, Altenburg, Weimar u. s. w., wo überall sein Talent eine ehrenvolle Anerkennung fand. — Sein Bruder Tobias H., geboren am 13. Juni 1805 zu Memmingen, war ein Fagottschüler Romberg's und diente ebenfalls als Hautboist in dem Regiment »König«. Er verblieb jedoch in München und wurde 1835 in der königl. Kapelle angestellt. Seine Fertigkeit und Vortragsmanier galten für unübertrefflich.

Hummel, Johann Julius, einer der angesehensten deutschen Musikverleger des 18. Jahrhunderts, geboren 1723 in Berlin, errichtete in seiner Vaterstadt unter der Regierung Friedrich's des Grossen die erste grössere Musikalienhandlung, mit welcher er nach und nach einen Verlag und eine Anstalt für Notenstich und Druck verband. Er war u. A. der erste Herausgeber mehrerer Haydn'scher Sinfonien, die in einer für ihre Zeit Aufsehen erregenden schönen Ausgabe erschienen. Für seine Umsicht und Thätigkeit war H. zum königl. Commerzienrath ernannt worden und starb als solcher am 27. Febr. 1798 in Berlin. — Sein Sohn und Erbe, Johann Bernhard H., geboren um 1760 zu Berlin, hatte eine vorzügliche musikalische Ausbildung erhalten und leistete als Clavierspieler wie nicht minder als Componist Hervorragendes. Nach beiden Seiten hin geschätzt, lebte er um 1797 als Musiklehrer in Warschau, kehrte aber nach dem Tode seines Vaters zurück nach Berlin und führte dessen Geschäft, auf Vergrösserung und gediegene Erwerbungen bedacht, weiter. Obwohl er in seiner Stellung und mit seinen Kenntnissen einen wichtigen Faktor im öffentlichen Kunstleben Berlins bildete, konnte er als Geschäftsmann der praktischen Ausübung der Musik seitdem nur noch wenig Zeit widmen. Von seinen Compositionen sind Sonaten für Clavier allein und für Clavier und Violine, Variationen, Lieder u. s. w. im Druck erschienen.

Hummel, Johann Nepomuk, einer der ausgezeichnetsten, berühmtesten Clavierspieler und vortrefflicher, wohlbewanderter Componist, wurde am 14. Novbr. 1778 zu Presburg geboren und erhielt bei sich schon früh kund gebenden ungewöhnlichen Anlagen den ersten musikalischen Unterricht durch seinen Vater Joseph H., dem Musikmeister im Militärstift zu Wartenberg, wohin die Familie um 1780 versetzt worden war. Singen und Clavierspiel zog der kleine H. bald der Uebung im Violinspiel, zu welcher ihn sein Vater anhielt, vor. Als letzterer nach Aufhebung jener Anstalt 1785 von Schikaneder als Orchesterdirektor nach Wien gezogen wurde, erregte des Knaben Talent und Fingerfertigkeit Mozart's Interesse in dem Grade, dass er denselben unter seine Leitung und sogar in sein Haus nahm. Zwei Jahre lang genoss H. diese beneidenswerthe Schule und unternahm hierauf mit seinem Vater von 1788 bis 1795 Kunstreisen durch Deutschland, Dänemark, England und Holland. Zum Jüngling gereift, kehrte er endlich nach Wien zurück und machte nun unter Albrechtsbergers besonderer Leitung und in Salieri's und Haydn's bildendem Umgange seine fernere Schule im strengen Contrapunkt sowohl wie in der freien Composition, deren Früchte verschiedene Clavierwerke und Trios waren, von denen jedoch nur die Sonate in *Es-dur* op. 13 und die Fantasie op. 18 einen bereits hervorstechenden Kunstwerth bekundeten, während die übrigen Sonaten, Rondos und ein Concert in *C-dur* sich bald überlebten.

Als Kapellmeister trat H. 1803 in die Dienste des Fürsten Eszterhazy und fand als solcher Anlass, sich auch in der kirchlichen und dramatischen Musik zu versuchen. Seine erste Messe (*B-dur*) fand den vollen Beifall Haydn's, und am Hoftheater in Wien, dem der Fürst um jene Zeit vorstand, kamen auch einige dramatische Compositionen H.'s zur Aufführung. Im J. 1811 verliess H. den fürstl. Dienst und widmete sich, ohne öffentlich aufzutreten, dem Musikunterricht und der Composition. Es entstand u. A. die noch jetzt viel gespielte »*Bella capricciosa*« und das grosse Rondo in *A-dur* mit Orchesterbegleitung, welches einen Wendepunkt in H.'s Claviercompositionsart bezeichnet insofern, als es einen Uebergang zu seiner späteren brillanten Setzweise bildet, die für lange Zeit die Hauptnorm aller Pianofortemusik geblieben ist. — Erst in Stuttgart, wohin er 1816 als Kapellmeister berufen wurde, trat er auch wieder zögernd und zagend als Clavierspieler öffentlich auf, und zwar mit einer das allgemeinste Staunen erregenden Meisterschaft und namentlich einer so vollendeten Improvisationsgabe, gleichviel ob in freier, gebundener oder fugirter Form, wie sie nach allen übereinstimmenden Zeugnissen wohl kaum jemals vorgekommen ist. Gleichen Schritt mit seinem grossartigen Virtuosenruf hielt

sein Componistenruhm, den er mit dem Clavierconcert in *A-moll* und mit dem herrlichen Septett unverlöschbar begründete. Im J. 1820 ging er als Kapellmeister nach Weimar und reiste 1822 im Gefolge der ihn hochverehrenden Grossherzogin Maria Paulowna nach Russland, wo er, unmittelbar beim kaiserl. Hofe und dem höchsten Adel eingeführt, eine Aufnahme fand, wie sie grossartiger nicht gedacht und auch weder vorher noch nachher einem Künstler zu Theil geworden ist. Auch fernerhin unternahm er grosse Kunstreisen und erfüllte die ganze Musikwelt mit dem Glanz seines Namens und seiner unvergleichlichen Kunst.

Schon in der ersten Zeit seines Aufenthalts in Weimar entstand die schöne Sonate in *Fis-moll* (op. 81), das Concert in *H-dur* (op. 89), das Quintett in *Es-dur* (op. 87), die Trios in *E-* und *Es-dur* (op. 83 und 93), die vierhändige Sonate in *As-dur* (op. 92) und die zweihändige in *D-dur* (op. 106), das Rondo in *B-dur* (op. 99) u. v. a., lauter Compositionen, die in ihrer Art als mustergültig und nachahmungswerth gepriesen wurden. Im J. 1825 concertirte er in Paris, wo er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt wurde, 1826 in Belgien und Holland, 1827 in Wien, wo er auch sein herrliches Concert in *As-dur* zum ersten Mal hören liess, 1828 in Warschau und 1829 abermals in Frankreich und feierte überall wahrhaft unerhörte Triumphe. Ebenso besuchte er 1830 und 1833 England und leitete im letzteren Jahre eine Saison hindurch die Oper in London. Von da an begann seine Gesundheit zu wanken, und er musste sich im Kapellmeisteramt öfter wie je vertreten lassen, sowie den Musikunterricht, dem er eifrig und erfolgreich zu jeder Zeit obgelegen hatte (Ferd. Hiller und Ad. Henselt waren u. A. seine Schüler), auf das Aeusserste beschränken. Statt auf Kunst- begab er sich nun auf Badereisen; sie halfen ihm nur zeitweilig auf, bis er der Herzbeutelwassersucht unterlag. Er starb am 17. Octbr. 1837 zu Weimar. — In H. erreichte ein Zweig Seb. Bach'scher Kunst, der aufgezogen war durch Phil. Eman. Bach, Clementi und J. B. Cramer, und zu deren Klarheit, Correctheit und harmonischen Tüchtigkeit der unmittelbar an Mozart und Haydn erwärmte H. das regere Gemüthsleben der sogenannten Wiener Schule brachte, seinen Höhepunkt und Abschluss. Leidenschaftlichkeit hat H. nie entwickelt, wohl aber Schönheit und ruhige Klarheit der Form, die immerhin noch als der bessere Theil der Kunst gelten dürfen. Seine Erfahrungen und Grundsätze hat er in einer »grossen Pianoforteschule« (Wien bei Haslinger) und in Studienstücken dargelegt, die freilich erst zu einer Zeit erschienen, wo bereits eine neue Richtung sich gebieterisch Bahn zu brechen begonnen hatte, und die nun nicht mehr die Bedeutung erlangen konnten, die sie früher hätten beanspruchen können.

H.'s Compositionen bestehen ausser in Clavierwerken aller Art mit und ohne Begleitung, zwei- und vierhändig, in den Cantaten »Das Lob der Freundschaft« und »*Diana ed Endimione*«, sowie in mehreren grossen kirchlichen und dramatischen Werken. Letztere, die Opern »*Le vicende d'amore*«, »Mathilde von Guise«, »Das Haus ist zu verkaufen« (einaktig), »Die Rückfahrt des Kaisers« (einaktig), das Feenspiel »Die Eselshaut« und die Pantomimen und Ballets »Der Zauberring«, »Der Zauberkampf«, »*Paris et Hélène*«, »Das belobte Gemälde«, »Sappho von Mitylene« waren ohne Erfolg, wogegen seine beiden Messen (op. 80 und 111), welche wohl maassvoll im Satz gehalten, aber zu lang sind, sodann ein Graduale und ein Offertorium (op. 88 und 89), welchen beiden es jedoch an kirchlichem Charakter gebricht, sich bis jetzt in den katholischen Kirchen Oesterreichs gehalten haben. Seine verdienstvollsten Werke sind seine Sonate in *Fis-moll*, seine beiden Concerte in *A-moll* und *H-moll*, das Septett und einige Trios, da sie einen bleibenden Kunstwerth in sich tragen. — H.'s Sohn, Eduard H., geboren 1814 zu Wien, erhielt eine ausgezeichnete musikalische Erziehung und würde sich als Pianist und Componist auch allgemeiner bekannt gemacht haben, wenn der Ruhm seines Vaters ihm nicht hemmend entgegen getreten wäre. Er wirkte als Kapellmeister an

mehreren bairischen und österreichischen Bühnen, so 1840 in Augsburg, bis 1872 in Troppau, darauf in Brünn und seit 1874 an der Komischen Oper in Wien. Er lebt gegenwärtig wieder in Brünn.

Humor (latein.) wird sowohl in physiologischer wie in psychologischer und in ästhetischer Bedeutung gebraucht. Das lateinische Wort *humor* heisst eigentlich Feuchtigkeit; die jetzt gangbare Bedeutung desselben aber ist Laune oder Aufgelegtsein. Man sieht leicht, dass die letztere Bedeutung die psychologische, die erstere die physiologische ist, und dass man zwischen dem Physiologischen und dem Psychologischen irgend einen Zusammenhang voraussetzte. Zu den ältesten Versuchen, ihn durch den Einfluss zu erklären, den die Feuchtigkeit oder Trockenheit auf den menschlichen Körper und die Gemüthsstimmung ausübt, gehören die Systeme der griechischen Aerzte Hippokrates und Galenus. Vorzugsweise von den Engländern behauptet man, dass sie im H. sich auszeichnen, und wirklich ist vornehmlich durch englische Schriftsteller der Ausdruck H. in Gebrauch und Umlauf gekommen. Lessing aber war der Erste, der das Wort H. durch Laune übersetzte; jedoch erklärte er nachher, sehr unrecht daran gethan zu haben; »denn«, sagte er, »ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, dass Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande ganz entgegengesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist, ausser diesem einzigen Falle, nie Laune«. Die neuere Aesthetik hat den Begriff des H. in kunstphilosophischer Bedeutung noch genauer zu fixiren gesucht. Darnach bezeichnet H. nicht blos eine zufällige Form der Darstellung, sondern einen bestimmten Typus der Welt- und Lebensanschauung, der in der Darstellung seinen entsprechenden Ausdruck sucht. Der Humorist steht zwischen dem Komiker und Satyriker, nähert sich aber mehr dem reinen Komiker durch seine Disposition, auch da noch lächeln und scherzen zu können, wo Andere das Gesicht in düstere Falten ziehen. Es giebt für den H. keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt. Darum findet er Welt und Menschen weder lächerlich noch abscheulich, sondern bedauernswerth, woraus sich jene milde Empfindsamkeit erklärt, welche den Humoristen vor Anderen eigen ist und durch welche seine Stimmung bald zum Elegischen herab-, bald bis zum Pathos hinaufsteigt.

Man vergleiche in dieser Beziehung den letzten Satz des Beethoven'schen Septetts mit dem hier Gesagten. Bemächtigt sich der Gedanke an beide zugleich der Seele des schaffenden Künstlers, so entsteht jene Ausgelassenheit, in welcher der lebhafteste Witz sich sarkastisch in wunderlichen Combinationen entladet. Ein musikalisches Beispiel hierzu bietet das Finale der siebenten *(A-dur-)* Sinfonie ebenfalls von Beethoven, wie denn Beethoven in seinem tragikomischen Pathos in der Musik der grösste, ja vielleicht der einzige Humorist ist, während z. B. Haydn vorwiegend die Laune und Ausgelassenheit repräsentirt. Jene Stimmung aber, welche den H. von seiner erhabenen Seite zeigt, bei der von Naivetät keine Rede mehr sein kann, und um welcher erhabenen Seite willen Jean Paul das Humoristische das »umgekehrt Erhabene« nennt, darf gleichwohl nicht die vorherrschende sein, weil er sonst nur verwunden würde, da er vielmehr heilen und aus der Entzweiung die Harmonie wiederherstellen will, wie sich eben in der Tonkunst nur bei Beethoven bestimmt nachweisen lässt. Die humoristische Schönheit übrigens kann kaum eine andere sein als eine solche, wobei der individuellen Freiheit ungleich mehr Spielraum verstattet wird, als in Werken und Tonsätzen von regelmässiger Schönheit.

Humphrey, Pelham, englischer Contrapunktist und Virtuose auf der Laute, geboren 1647 zu London, gehörte zu den ersten Chorknaben, welche nach Wiedereinführung der Kirchenmusik in England um 1660 dem Kapellmeister Cook untergeben wurden. Im J. 1666 wurde er, da er seine Stimme verlor, Mitglied der königl. Instrumentalkapelle und trat seitdem als Componist von Anthems und anderen geistlichen Gesängen so bedeutungsvoll hervor, dass er

die Eifersucht seines Lehrers erregte, nach dessen Tode 1672 H. in der That zum *Master of the children* erwählt wurde. Jedoch starb er schon am 14. Juli 1674. Vorzügliche Compositionen von ihm finden sich in Boyce's »*Cathedral-Music*« und in der Sammlung »*The treasury of music*«, sowie im Anhang zu Hawkin's Geschichte der Musik.

Hungarn, Gottfried, deutscher Componist, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Rochlitz, war Cantor zu Weissensee und hat unter dem Titel »Musikalische Kirchenlust« u. s. w. (Gotha, 1690) geistliche Lieder und Gesänge für zwei bis fünf Stimmen veröffentlicht.

Hunger, Christoph Friedrich, deutscher Bogeninstrumentbauer des 18. Jahrhunderts, war ein Schüler des Geigenmachers Jaug in Dresden gewesen und hatte seine Werkstätte in Leipzig errichtet, von wo aus der Ruf seiner vortrefflichen Violoncelle und Altviolen, sowie seiner vorzüglichen Reparaturen sich weithin verbreitete. Dagegen behaupteten seine Violinen und Contrabässe nicht den gleichen Grad der Werthschätzung. H. starb 1787 zu Leipzig im 69. Lebensjahre.

Hunger, Gottlieb Gottwart, deutscher Tonkünstler, geboren um 1736 zu Dresden, hatte neben seinen juristischen Studien in Leipzig eifrig Clavier- und Flötenspiel sowie Composition getrieben und es zu bemerkenswerther Fertigkeit gebracht, wie er denn auch als Flötist beim grossen Concert in Leipzig angestellt war. Im J. 1768 wurde er Advocat und starb 1796 als Accise-Inspektor zu Leipzig. Man kennt von seinen Compositionen Weisse's »Kinderlieder« (Leipzig, 1772), sowie sechs nach seinem Tode erschienene vierhändige Clavier-Polonaisen. Andere Claviersachen von ihm, Gesänge und Gelegenheitscantaten sind Manuscript geblieben.

Hungersberg, Felix, der berühmteste deutsche Mandolinenspieler zu Anfang des 16. Jahrhunderts, stand als Officier in den Diensten des Kaisers Karl V. und wird in den Reisebüchern Albrecht Dürer's häufig mit Auszeichnung erwähnt.

Hunn, Joseph, deutscher Clavierbauer zu Ende des 18. Jahrhunderts, lebte zu Berlin und erhielt für ein dem König Friedrich Wilhelm II. geliefertes Fortepiano den Titel eines Hof-Clavierinstrumentenmachers, mit welchem von 1797 an ein Jahresgehalt von 400 Thalern verbunden wurde. Sonst waren seine Fabrikate selbst in Berlin nur wenig bekannt.

Hunnis, William, englischer Tonkünstler und Dichter des 16. Jahrhunderts, übernahm 1566 unter Eduard VI. die Direktion des Instituts der Chorknaben in London und führte dieselbe bis zu seinem Tode, welcher am 6. Juni 1597 erfolgte.

Hunnius, Christi'an, deutscher Tonkünstler, geboren in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Herbsleben in Thüringen, war zu Anfang des folgenden Jahrhunderts Hoforganist zu Cronenburg in Dänemark und ist als Componist geistlicher Gesänge bekannt geblieben. — Ein Arzt desselben Namens, Friedrich Wilhelm H., lebte zu Ende des 18. Jahrhunderts zu Weimar, woselbst er eine medicinische Schrift veröffentlichte, betitelt: »Der Arzt für Schauspieler und Sänger«.

Hunolt, Christian Friedrich, ein musikkundiger deutscher Jurist, geboren 1680 zu Wandersleben bei Arnstadt in Thüringen, prakticirte in Hamburg und lebte seit 1714 in Halle. Er ist der Verfasser einer Schrift über das Orgelspiel. — Sein älterer Zeitgenosse, Georg H., aus Leisnig in Sachsen gebürtig, war Inspektor zu Tangermünde in der Mark Brandenburg, wo er am 3. Mai 1687 starb. Derselbe hat die zehn Gebote und die drei Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses in Reime gefasst und mit Melodien versehen, herausgegeben.

Hunt, Arabella, berühmte englische Lautenvirtuosin und Sängerin zu Ende des 17. Jahrhunderts, war die Gesanglehrerin der Prinzessin Anna von Dänemark und der Königin Maria und starb im Decbr. 1705 zu London. Ihr

Haus war der Sammelpunkt der englischen Schöngeister, und Blow und Purcell componirten eigens Lautenstücke für sie, die für jeden anderen Virtuosen unausführbar gewesen sein sollen. Von Congreve wurde in einer Ode auch ihre seltene Schönheit besungen. — In derselben Zeit, um 1700, lebte ein Componist, Thomas H., ebenfalls in London, von dem sich einige fünfstimmige Gesänge in dem Sammelwerk »*The triumph of Oriana*« befinden.

Hunt, Karl, bedeutender deutscher Violinvirtuose und Componist, geboren am 27. Juli 1766 zu Dresden, erlernte seit 1770 sein Instrument bei seinem Vater, dem kurfürstl. sächsischen Kammermusicus Franz H., und studirte seit 1776 Composition bei Seydelmann. Am 10. Aug. 1783 wurde er als erster Violinist der Hofkapelle in Dresden angestellt und schrieb viele Violinconcerte (worunter auch Doppelconcerte), Streichquartette, mehrere Kirchen- und zehn andere Sinfonien, über 50 Einlagestücke in Opern, die Operette »Das Denkmal in Arcadien«, Lieder und Claviersachen, was Alles von einem hervorragenden Compositionstalent Zeugniss ablegt.

Hupfeld, Bernhard, geschmackvoller deutscher Violinvirtuose und guter Musiklehrer, geboren am 24. Febr. 1717 zu Kassel, machte den Anfang im Violinspiel als Hof-Sängerknabe (1729 bis 1733) unter Anleitung Agrell's. Der schwedische Graf von Horn nahm ihn 1734 mit nach Wien und Ungarn, von wo 1736 zurückgekehrt, H. bei Agrell Composition studirte. Schon 1737 stellte ihn der Graf von Wittgenstein als Musikdirektor an und 1740 wurde er Kapellmeister des österreichischen Regiments Waldeck. Als solcher schrieb er ungedruckt gebliebene Quartette, Terzette, Arien, zwölfstimmige Sinfonien u. s. w. Mit guter Gelegenheit reiste er 1749 nach Italien und studirte unter Domenico Ferrari zu Cremona und unter Tranquillini zu Verona das höhere Violinspiel, sowie unter Barba die Tonsetzkunst. Zum Direktor der fürstl. Waldeck'schen Kapelle in Arolsen 1751 ernannt, componirte er Violinsolos und Trios, Flötenconcerte, Claviersonaten und sechs Sinfonien, die im Druck erschienen, ausserdem noch Vocalsachen. Als Concertmeister war er 1753 beim Grafen von Sayn-Wittgenstein-Berleburg und folgte endlich 1775 einem Rufe als Universitäts-Musiklehrer und Concertmeister nach Marburg, wo er 1794 starb. Bis zuletzt war er als Violinspieler und auch als Gesanglehrer sehr geschätzt; als Componist dagegen verschwand er unter der Menge hervorragender begabter Zeitgenossen.

Hurka, Friedrich Franz, einer der vorzüglichsten Tenorsänger des 18. Jahrhunderts, auch als Liedercomponist, Gesanglehrer und Violoncellist überaus beliebt, wurde am 23. Febr. 1762 zu Merklin in Böhmen geboren und sang schon früh im Chor der Kreuzherrenkirche in dem benachbarten Prag als Altist, während ihm Biaggio Gesangunterricht ertheilte. Als seine Altstimme sich in einen schönen Tenor verwandelt hatte, ging er 1784 nach Leipzig auf die von Bondini geleitete Bühne. Als Kammersänger kam er 1788 nach Schwedt, hierauf nach Dresden und 1789 nach Berlin, wo er am 10. Decbr. 1805 starb. In Berlin ist er seltener in der Oper, als in Concerten aufgetreten, wie er denn auch dem sogenannten grossen Concerte im Gasthof zur Stadt Paris als Direktor vorstand. Seine Stimme, an und für sich schon durch Klangschönheit berückend, war vorzüglich geschult und im Coloraturgesang wie in der Cantilene unvergleichlich. Als Componist zahlreicher Lieder hatte H. ebenfalls bedeutenden Ruf und grosse Beliebtheit; seine Oper »Das wüthende Heer« dagegen hat nur einen geringen Erfolg gehabt. Ausserdem hat er noch eine Cantate und Kanons geschrieben.

Hurlebusch, Heinrich Lorenz, tüchtiger deutscher Orgelvirtuose, geboren am 8. Juli 1666 zu Hannover, studirte Clavier- und Orgelspiel nach einander unter Kniller, Coberg und Ehrenstein, worauf er in Braunschweig Organist an der St. Magnikirche, dann nach Delphin Strunck's Tode 1694 an der Martins- und Egidienkirche und endlich an der Katharinenkirche wurde. Seinem Orgelspiel soll Fertigkeit im hohen Grade eigen gewesen sein, Tiefe

aber gemangelt haben. — Sein Sohn und Schüler, Konrad Friedrich H., geboren 1696 zu Braunschweig, empfing seine höhere musikalische Ausbildung seit 1714 in Hamburg und zwei Jahre später in Wien. Hier fehlte es ihm nicht an tonkünstlerischer Anregung, und noch ehe er 1718 seine Kunstreise nach Italien antrat, zählte er schon zu den fertigsten Clavierspielern seiner Zeit. Während seines an Ehren reichen dreijährigen Aufenthalts jenseits der Alpen verfasste er u. A. eine Abhandlung über die Harmonie, welche er aber erst 1726 in Braunschweig vollendete. Von Italien aus besuchte er 1721 zunächst München, wo man ihn nach mehreren Concerten am Hofe vergebens zu fesseln suchte, dann das übrige Deutschland. In Folge seiner Oper »*L'innocenza difesa*« wurde er 1722 als Hofkapellmeister und Organist nach Stockholm berufen; da man ihm aber die letztere Stelle schliesslich vorenthielt, so reiste er 1725, nachdem er noch die Oper »*Armenio*« vollendet und aufgeführt hatte, nach Braunschweig zurück. Ein Jahr später folgte er einem Rufe nach Baireuth, sodann nach Dresden als Kapellmeister, gefiel sich aber in beiden Stellungen nicht und siedelte 1727 nach Hamburg über, wo er als Musiklehrer privatisirte und fleissig componirte, so u. A. Cantaten und Festmusiken, die Oper »*Flavio Cuniberto*«, zahlreiche Gesänge, aber auch viele Instrumentalsachen, namentlich für Clavier, Orgel u. s. w. Eine Stelle als Organist der dortigen St. Petrikirche, die ihm 1735 winkte, lehnte er ab, da er weder die gebräuchliche Probe spielen, noch die Wahlherren um ihre Stimme besonders ansprechen wollte. Dagegen nahm er um 1738 das Organistenamt an der reformirten Kirche in Amsterdam an. Am Leben war er dort noch 1762, aber schwer geplagt vom Chiragra, so dass er kein Amt mehr versah. Ein Choralbuch und mehrere Claviercompositionen sind die einzigen Arbeiten von ihm, welche in Holland erschienen. H. war ein zierlicher Clavier- und guter Orgelspieler, auch als Componist nicht ohne Talent und Erfindung, allein sein fahriges, dennoch mit grossem Selbstbewusstsein gepaartes Wesen hat ihn nur ausnahmsweise über eine beklagenswerth oberflächliche Behandlung hinauskommen lassen.

Hurtado, Tomás, musikgelehrter spanischer Priester, geboren 1589 zu Toledo, verfasste als Canonicus des dortigen Minoritenordens die Abhandlung: »*De chori ecclesiastici antiquitate, necessitate et fructibus*«. Er starb als Präpositus seines Ordens 1659 zu Sevilla.

Hus-Desforges, Pierre Louis, einer der ausgezeichnetsten französischen Violoncellovirtuosen und geschmackvoller Componist für sein Instrument, geboren am 14. März 1773 zu Toulon, war von mütterlicher Seite her ein Enkel des berühmten Violinisten Jarnowich. Mit acht Jahren kam er als Chorknabe an die Kathedrale von La Rochelle und erhielt einen guten musikalischen Unterricht. Im J. 1792 trat er als Trompeter in ein Jägerregiment und machte die ersten Revolutionskriege mit. Vier Jahre später nahm er eine Violoncellistenstelle im Orchester des Theaters zu Lyon an, ging aber bald darauf auf das eben gegründete Pariser Conservatorium, wo er bei Janson dem Aelteren die höheren Violoncellostudien machte und gleichzeitig im Orchester des *Théâtre des troubadours* wirkte. Ende 1800 reiste er als Orchesterchef einer französischen Schauspielergesellschaft mit nach St. Petersburg, wo er mehrere Jahre verblieb. Seit 1810 befand er sich auf Concertreisen in den französischen Provinzen und nahm 1817 wieder seinen bleibenden Aufenthalt in Paris, wo er als erster Violoncellist in das Orchester des Theaters der *Porte St.-Martin* trat. Im J. 1820 errichtete er in Metz eine Musikschule, die jedoch nicht prosperirte, weshalb er bald nach Paris zurückkehrte und dort anfänglich privatisirte. Endlich, 1828, trat er als Orchesterchef zum Theater des *Gymnase dramatique*, legte aber diese Stelle nothgedrungen schon 1829 wieder nieder, da man ihn als den Direktionspflichten nicht gewachsen erklärte. Er nahm hierauf die Stelle eines Musiklehrers an der Schule zu Pont-le-Voy bei Blois an und starb als solcher am 20. Jan. 1838. Seine ehemals in Frankreich sehr

beliebt gewesenen Compositionen bestehen in Concerten, Sonaten, Variationen, Duos für Violoncello, Streichtrios und Quintetten, sowie einer concertirenden Sinfonie für Violine und Violoncello. Ebenso ist er der Verfasser einer Violoncelloschule.

Hustache, Claude Theodor, französischer Tonkünstler und Componist, geboren am 16. Febr. 1821 zu Gray, studirte Clavierspiel und Composition auf dem Conservatorium zu Dijon, in welcher Stadt er sich auch als Musiklehrer niederlies. Er hat von seiner Composition Pianofortesachen und Romanzen veröffentlicht.

Hut (latein.: *pilea*) nennt man den beweglichen Deckel auf dem gedeckten zinnernen Pfeifenwerke der Orgel (s. Orgel und Gedakt). Statt des Ausdrucks H. gebraucht man auch die Bezeichnungen Büchse, Haube, Deckel, Deckung, Kappe oder Stülpe. Die Benennungen Kappe oder Büchse sind in der Fachsprache der Orgelbauer mehrdeutig; die übrigen Namen aber beziehen sich nur allein auf den Körper.

Huth, Louis, gewandter deutscher Tonkünstler, geboren um 1810 im Mecklenburg'schen, lebte anfangs in Berlin als Orchester-Violoncellist und seit 1835 als Musiklehrer. Im J. 1843 ging er als fürstl. Theaterkapellmeister nach Sondershausen ab, übernahm aber schon 1845 das Theater in Potsdam auf eigene Rechnung und führte dasselbe bis 1849, wo ihn die ungünstigen Zeitverhältnisse zum Rücktritt nöthigten, in trefflicher Art. Er lebte hierauf, Musikunterricht ertheilend, in Potsdam und Hannover, später in London, wo er 1859 starb. H. war ein begabter Gesangs-, besonders Liedercomponist; sein »Hindumädchen« und »Der Reiter und sein Liebchen« waren längere Zeit hindurch in ganz Deutschland gesungene Artikel. An grösseren Werken hat er das Oratorium »Die Apostel am Pfingsttage« und die Opern »Golo und Genoveva« und »Bellarosa« geschrieben.

Hutschenruyter, Wilhelm, geschickter holländischer Tonkünstler, geboren am 28. Decbr. 1796 zu Rotterdam, erhielt mit sieben Jahren von dem Musikmeister Dahmen Violinunterricht; später lernte er Waldhorn und Trompete und wurde als junger Mann schon im Stadtorchester, sowie im Musikcorps der Bürgergarde zu Rotterdam angestellt, in welchen Corporationen er 1822 zum Kapellmeister aufrückte. Von ächtem Kunsteifer beseelt, begründete er 1826 das zu grosser Bedeutung für das ganze Land herangewachsene Concertinstitut »*Eruditio musica*« und erhielt für seine Verdienste im Laufe der Zeit viele Auszeichnungen, u. A. 1858 den Orden der Eichenkrone. Rotterdam hat der auch als Mensch hochgeachtete Künstler niemals bleibend verlassen und widmet sich, obgleich hochbetagt, auch noch gegenwärtig der Direktion seiner Militärkapelle und eines Kirchenchors. Für die erstere hat er viele Harmoniemusiksachen theils componirt, theils arrangirt, dann aber auch für grosses Orchester Sinfonien und Ouvertüren geschrieben. Ausserdem zählen eine Oper »*Le roi de Bohème*«, viele grössere und kleinere Kirchenstücke, mehrstimmige Gesänge und einstimmige Lieder zu seinen Compositionen. Reiner Satz zeichnet alle seine Arbeiten vortheilhaft aus.

Huttari, Jacob, vortrefflicher Violinist des 18. Jahrhunderts, geboren zu Schüttenhofen in Böhmen, wurde zu den besten Vertretern seines Instruments im ganzen Lande gerechnet und starb im J. 1787 zu Prag. Auch seine Compositionen für Violine wurden als werthvoll und geschickt gearbeitet gerühmt.

Huyghens, Constantin, berühmter holländischer Dichter und auch in der Musik sehr erfahren, im Haag 1596 geboren, war Rath und Secretär des Prinzen von Oranien und starb am 28. März 1687. Musikalisch ist er durch seine anonym im Druck erschienene Abhandlung zur Klarstellung der Frage, ob Instrumente in der Kirche zu dulden seien (Haag, 1641), sowie durch seine Schrift »Orgelgebrüyk in de Kerke der vereenigte Nederlande« (Amsterdam, 1660) bemerkenswerth. — Sein Sohn war jener Christian H., den man als

einen der grössten Forscher und Entdecker auf den Gebieten der Mathematik, Physik und Astronomie rühmt. Geboren am 14. April 1629 im Haag, studirte derselbe seit 1649 in Leyden und gab sich, nachdem er grosse Reisen nach Dänemark, Frankreich und England gemacht hatte, in seinem Vaterlande in grösster Zurückgezogenheit seinen grossartiges Aufsehen erregenden Forschungen und Entdeckungen hin. Er starb am 8. Juli 1695 im Haag und hinterliess u. A. auch die musikalisch werthvolle Schrift »*Novus cyclus harmonicus*«, welche sich in der von Gravesande besorgten Ausgabe seiner Werke (4 Bde. Leyden, 1724; Amsterdam, 1728) befindet. In derselben beweist er mit vielem Scharfsinn, warum die Quintenfortschreitungen falsch seien.

Huzler, Johann Adam, ein geschickter deutscher Waldhornbläser, war um 1770 Stadtmusicus zu Nürnberg und lebte daselbst noch im J. 1795. Seine beiden Söhne bildete er selbst zu Meistern auf seinem Instrumente aus. — Von diesen musste der ältere, Johann Sigmund H., geboren 1772 zu Nürnberg, schon früh an der Seite seines Vaters im Orchester zu Tanz und Aufführungen mitwirken. Im J. 1807 wurde er in der neuen königl. westphälischen Kapelle zu Kassel angestellt, war aber nicht lange mehr wirksam, da er schon im Sommer 1808 starb. An Compositionen hinterliess er einige Hornconcerte und Quartette, eine Cantate, »Frühlingsweihe der Hirten«, die grosse Oper »Samora« und die dramatische Idylle »Die Laube«. — Sein jüngerer Bruder, Johann Ludwig H., geboren 1780 zu Nürnberg, war ebenfalls lange Zeit hindurch ein tüchtiger Waldhornist, warf sich später aber mit Vorliebe auf die Oboe, auf welcher er sich nicht minder ausgezeichnet haben soll. Er scheint übrigens Nürnberg nicht verlassen zu haben und dort auch gestorben zu sein. — Ein Sohn Johann Sigmund's, nämlich Karl H., lebte nach dem Tode seines Vaters als Waldhornist und Violinist zu Königsberg in Preussen, wendete sich aber um 1816 dem Studium der Sprachen und Realien zu und starb 1835 als Conrector der Bürgerschule daselbst.

Hyacinthia oder Hyacinthien nannten die Griechen das dreitägige Fest, welches, am längsten Tage des Jahres beginnend, in Sparta und zunächst in Amyklä dem Liebling des Apollon, Hyacinthus, zu Ehren gefeiert wurde. Es wurde durch Absingung von Hymnen mit Begleitung von Flöten oder einigen Saiteninstrumenten, sowie durch andere festliche Spiele mit grossem Pomp begangen und erhielt sich noch bis in die römische Kaiserzeit hinein. Eine eingehende Beschreibung der H. hat Athenäus geliefert.

Hyagnis, der älteste griechische Flötenbläser, Vater des unglücklichen Marsyas, lebte ungefähr 1500 v. Chr. Er soll die Doppelflöte erfunden und die bisherige Flöte und das Flötenspiel wesentlich verbessert haben. Plutarch behauptet sogar, dass er die Kunst des Flötenspiels überhaupt erst erfunden habe. Auch soll er der Leyer des Hermes (Mercurs) die sechste Saite hinzugefügt haben. Burmann in der Ausgabe von Ovid's Metamorphosen (lib. IV. 400) will ihn Oeagnis genannt wissen, steht aber mit dieser Behauptung vereinzelt da.

Hycaert, s. Ycaert.

Hyde, englischer Trompetenvirtuose, galt in der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts für den grössten Meister seines Instruments im ganzen Inselreich.

Hydraulos (griech.: *ὕδραυλος*), d. i. Wasserflöte, ist die griechische Bezeichnung der hydraulischen Orgel oder Wasserorgel (s. d.).

Hye, Madame de la, französische Componistin, Lehrerin des Pianoforte- und Orgelspiels, eine Grossnichte J. J. Rousseau's, lebte und wirkte zu Paris, wo sie im Novbr. 1838 starb. Sie hat Messen und andere geistliche Stücke, sowie Opern, Clavier- und Orgelsachen, Romanzen u. s. w. componirt, ausserdem über Harmonie und Contrapunkt und eine Clavierschule geschrieben. Die letzteren Werke sind jedoch Manuscript geblieben.

Hyller, Martin, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 28. Septbr.

1575 zu Striegau in Schlesien, ist der Verfasser eines »*Encomium musices*« Er starb 1651 als Consistorialrath zu Oels.

Hymaeos (griech.), dasselbe was Epimylion (s. d.), nämlich ein Müllerlied.

Hymber, Werner, Componist und guter Violinist, geboren 1734 zu Jechnitz in Böhmen, trat 1755 in den Orden der barmherzigen Brüder und war 1796 Musikdirektor im böhmischen Kloster Kukusen. Er war zu seiner Zeit vortheilhaft als Componist von Messen und anderen Kirchenwerken, sowie von Sinfonien und Violinconcerten bekannt.

Hymen oder Hymenaeos (griech.) hiess eigentlich der Hochzeitsgesang, den die Begleiter der Braut oder angestellte Chöre von Knaben und Jungfrauen sangen, wenn diese aus dem väterlichen Hause in das des Bräutigams geführt wurde, dann in späterer Zeit erst personificirt der Hochzeitsgott selbst, der als geflügelter bekränzter Knabe mit einer Brautfackel und einem Schleier in den Händen dargestellt wird. Gleichbedeutend mit dem Hochzeitsgesang H. ist das Epithalamion (s. d.).

Hymnerophon (aus dem Griech.) nannte der dänische Mechaniker Riffelsen zu Kopenhagen ein von ihm im J. 1812 erfundenes akustisches Instrument, das eine sehr bedeutende Variation der Chladni'schen und ihnen ähnlicher Erfindungen zu sein scheint. Es besteht aus grossen Bleigabeln, welche durch Tangenten in Bewegung gesetzt werden und messingene Scheiben berühren, die auf einer durch ein Schwungrad in Bewegung gesetzten Walze befestigt sind und auf diese Weise die Töne hervorbringen.

Hymni saliares (latein.) waren die aus der ältesten Zeit stammenden Gesänge der Römer, welche die *Salii* oder Priester des Mars absangen, wenn sie am ersten Tage des Maimonats als am Feste des Kriegsgottes mit den demselben geweihten heiligen Geräthschaften tanzend (latein.: *salire*, d. i. hüpfen) durch die Strassen der Stadt Rom zogen.

Hymnologie (aus dem Griech.) nennt man die Kenntniss der Kirchenlieder und Kirchenlieddichter, welche letztere insbesondere auch Hymnologen heissen (s. Kirchenlied).

Hymnos (latein.: *hymnus*, italien.: *inno*) oder Hymne nannten die Griechen von Alters her einen Preis- oder Lobgesang, welcher zu Ehren der Götter oder Heroen bei feierlichen Opfern und Festen, oft mit Begleitung der Instrumentalmusik, bisweilen auch unter feierlichen Tänzen, gesungen wurde und nach den Gottheiten verschiedene Namen und Charaktere, z. B. Dithyrambus (s. d.), Päan (s. d.) u. s. w. erhielt; dann aber auch überhaupt jedes Loblied oder jede Ode, worin ein übersinnlicher oder vorzüglich erhabener Gegenstand im höheren Schwunge der Kunst besungen wird. Der Hymnengesang ist uralt und bei allen Völkern, die eine ausgebildetere Gottesverehrung hatten, ein integrirender Theil derselben gewesen. Die herrlichsten Muster dieser Gattung religiöser Poesie liefern die Psalme der Hebräer, da sie dem morgenländischen Charakter und ihrer Religion zufolge noch feuriger und religiöser als die Hymnen der Griechen sind. Letztere waren früher fast ganz episch, wie z. B. die unter dem Namen des Homer bekannt gebliebenen; sie erzählten die Mythen der Götter und gaben von ihnen wie von den Thaten der Menschen eine anschauliche Schilderung. Die späteren griechischen Hymnen, wie die des Pindar und Kallimachus, sind schon mehr lyrischer Art (s. Lyrik). Die christlichen Hymnen sind unmittelbar aus den Psalmen der Hebräer hervorgegangen, welche letztere die erste Kirche zugleich mit aller Pietät conservirte. Sie sind grösstentheils ganz lyrisch und sprechen, hervorgegangen aus dem frommen Drange, dem Herrn ein neues Lied zu singen, das Gefühl des Menschen aus, der sich zu dem Unsichtbaren erhebt. In dieser Art sind sie der Ausdruck der verschiedensten Stimmungen des menschlichen Herzens. Der Apostel Paulus unterscheidet schon zwischen Psalmen, Lobgesängen (*ὕμνοι*) und geistlichen Liedern, und die Kirche sanctionirte dem entsprechend die Psalme, Hymnen und Cantica und beschränkte die ersteren auf den bekannten Psalter

David's, bezeichnete mit *Cantica* die übrigen psalmenartigen Gesänge der Bibel (so im alten Testament z. B. das *Canticum Moysis*, das *Canticum trium puerorum*, das *C. Ezechiae* u. s. w., aus dem neuen Testament das *C.* »*Magnificat*«, »*Benedictus*« und »*Nunc dimittis*«) und gab nur den vom apostolischen Zeitalter an neu hinzugekommenen Gesängen, welche mit den Bitten Lobgesänge vereinigten, den Namen Hymnen. In der morgenländischen (griechischen) Kirche wird der Bischof Hierotheus (s. d.), in der abendländischen (lateinischen) der heil. Hilarius von Poitiers (s. d.) als der erste angenommen, welche schon im 4. Jahrhundert Hymnen eigens für den gottesdienstlichen Gebrauch verfasst haben. Aber erst durch den heil. Ambrosius, der theils selbst neue verfasste, theils schon vorhandene aufnahm, wurden sie direkt in das Officium, und zwar zunächst der mailändischen Parochie, eingeführt. Das Ansehen des Ambrosius als Hymnendichter war so gross, dass man neben den von ihm selbst verfertigten auch die hinsichtlich des Sylbenmaasses ihnen nachgebildeten Hymnen anderer geistlicher Dichter Ambrosianische Hymnen nannte und der Ausdruck »*Ambrosianus*« zuweilen gleichbedeutend mit »*Hymnus*« gebraucht wurde. Auch das berühmte »*Te deum laudamus*« heisst »*Hymnus Ambrosianus*« (der Ambrosianische Lobgesang), wiewohl er erweislich nicht von Ambrosius verfasst ist (s. Ambrosianischer Lobgesang). Der Gebrauch der Hymnen in der spanischen Kirche wurde durch das vierte Concil zu Toledo im J. 633 verordnet; in der römischen Lithurgie kommen sie erst im 10. Jahrhundert vor, und in den deutschen Kirchen scheinen sie nicht vor Ende des 13. Jahrhunderts gebräuchlich gewesen zu sein. Einige Parochien, z. B. die von Lyon, haben bis heutigen Tages den Ausschluss der Hymnen aus dem Officium festgehalten.

Die römische Kirche hat im Tagesofficium eben so viele Hymnen, als dieses Horen oder Stunden in sich fasst, nämlich sieben; jedoch ist ihr Platz darin verschieden. Im Matutin (s. d.) folgt der H. alsbald nach dem Invitatorium, in den Laudes (s. d.), in der Vesper und Complet nach den Psalmen, wobei nur eine kurze Lesung, das Capitel, eingeschaltet ist (gemäss der Anordnung (?) des Apostels: *psalmi, hymni, cantica*). In den kleineren Horen hat der H. seinen Platz vor den Psalmen. Ausser dem Officium hat man noch bei anderen kirchlichen Handlungen Hymnen zu singen, z. B. bei der Priesterweihe (»*Veni, creator spiritus*«), bei der Benediction mit dem Allerheiligsten (»*Pange lingua*«), bei Prozessionen u. s. w. Durch Hymnen angesungen wird überhaupt nicht allein der dreieinige Gott, sondern auch die Jungfrau Maria und alle Heiligen einzeln oder insgesammt. Ueber die Anwendung der Hymnen für jede Festzeit vollinhaltlich, oder mit weggelassenen oder veränderten Schlussformeln, mit Orgelbegleitung oder ohne dieselbe giebt das *Directorium chori* (s. d.) Aufschluss. Was den musikalischen Theil der christlichen Hymnen betrifft, so sollen sie Muster des Ausdrucks frommer Stimmung in Tönen sein; ihre Melodie hält gleichen Schritt mit dem erhabenen Schwunge der Verse und dient nur um so mehr dazu, das Wort zu verklären. Sie werden daher meist mit figurirter Musik gesungen, denn die langsame und gleichförmig fortschreitende, oft auch im Singen gedehnte Melodie des Chorals würde den feurigen Flug des H. hemmen. Die älteren Hymnen haben in der Regel eine Note über einer Sylbe, nur am Ende der Textzeile findet sich zuweilen ein Neuma (s. d.). An der Absingung der Hymnen betheiligte sich stets der ganze Chor.

Die vorzüglichsten Hymnendichter oder Hymnologen der katholischen Kirche von den ältesten christlichen Zeiten an, wo man noch in Prosa dichtete und den freien Psalmbau der Hebräer zum Muster nahm, bis zum 15. Jahrhundert, wo das feste Metrum und der Strophenbau der Griechen und Römer, ja sogar der Reim längst gültige Regel war, sind aus dem »Lexikon der kirchlichen Tonkunst, herausgegeben von P. Utto Kornmüller« (Brixen, 1868) im Folgenden zusammengestellt. Die Nachrichten über die Gesänge des apostolischen Zeitalters, heisst es daselbst, sind dürftig; es ist aber schon durch mehrere bekannte

Stellen des Apostels Paulus (Coloss. 3, 16; Ephes. 5, 18; 1. Cor. 14, 26) unzweifelhaft, dass ausser den alttestamentlichen Gesängen auch von Anfang an neue Lieder in den christlichen Versammlungen gesungen wurden. Im 2. Jahrhundert nennt man als Hymnendichter den Märtyrer Athenogenes (gestorben 169) und Clemens von Alexandria. Im 3. Jahrhundert findet sich bereits ein grosser Reichthum an H., und als vorzüglicher Dichter derselben wird der ägyptische Bischof Nepos gerühmt. Mit dem 4. Jahrhundert beginnt ein mächtiger Aufschwung der christlichen Poesie, veranlasst durch die damals erfolgte Befestigung der neuen Lehre, sowie durch die Bestrebungen der Häretiker, die gerade durch Gesänge ihre Dogmen in das Volk zu bringen suchten. Ihnen stellte sich Chrysostomos mit Gesängen orthodoxen Inhalts schroff gegenüber. In der morgenländischen Kirche zeichnete sich in derselben Weise besonders der heil. Ephraem aus. Bei den Griechen ist aber bereits ein Verfall der Hymnendichtung bemerkbar, obwohl derselben Gregor von Nazianz, Synesios, Bischof von Ptolemais (5. Jahrhundert), Andreas, Erzbischof von Kreta (gestorben 724), Germanus, Patriarch von Konstantinopel, Johannes Damascenus u. v. A. ihre Kräfte widmen.

Als eigentlicher Begründer des lateinischen Hymnengesanges ist der heil. Hilarius (s. d.), gestorben 368, zu betrachten, obwohl die ihm zugeschriebene Sammlung von anderen Verfassern herrührt. Den sogenannten englischen Lobgesang »*Gloria in excelsis*«, welcher in der Messe gesungen wird, übertrug er aus dem Griechischen. Dem Papst Damasus, gestorben 384, werden auch zwei Hymnen zuerkannt: »*Deus sacrata nominis*«, dem heil. Andreas, und »*Martyris ecce dies*«, der heil. Agatha zu Ehren gedichtet. Des heil. Ambrosius Bedeutung für den Hymnengesang, die bis in die Gegenwart reicht, ist weiter oben anerkannt. Er gilt für den Dichter und Sänger folgender Loblieder: »*Aeterne rerum conditor*«; »*Ad regias agni dapes*«; »*Aeterna coeli gloria*«; »*Aeterna Christi munera*«; »*Aurora jam spargit polum*«; »*Aurora coelum purpurat*«; »*Consors paterni luminis*«; »*Creator alme siderum*«; »*Deus tuorum militum*«; »*En clara vox redarguit*«; »*Ex more docti mystico*«; »*Hominis superne conditor*«; »*Jam Christus astra ascenderat*«; »*Jam lucis orto sidere*«; »*Jam sol recedit igneus*«; »*Jesu corona celsior*«; »*Jesu corona virginum*«; »*Immense coeli conditor*«; »*Lucis creator optime*«; »*Magnae deus potentiae*«; »*Nox atra rerum contegit*«; »*Rerum creator omnium*«; »*Rex sempiterne coelitum*«; »*Salutis humanae sator*«; »*Somno refectis artubus*«; »*Splendor paternae gloriae*«; »*Summae parens clementiae*«; »*Te lucis ante terminum*«; »*Telluris alme conditor*«; »*Te trinitatis veritas*«; »*Verbum supernum prodiens e patris*« u. s. w. Der heil. Augustin ist hier zu erwähnen, weil er zu »*Ad perennis vitae fontem*« den Stoff lieferte (*Medit. S. August.* cap. 25), der später, vielleicht durch Peter Damiani, verarbeitet worden ist. Sicherer wird ihm das *Praeconium paschale* »*Exultet jam angelicis choris*« am Charsonnabend zugeschrieben, und der Osterhymnus »*Cum rex gloriae*« ist ganz aus seinen Schriften entnommen. Dem 5. Jahrhundert gehört noch ausserdem der mit Recht gefeierte Hymnolog Aurelius Prudentius Clemens aus Saragossa in Spanien (gestorben 412) an. Aus seiner Sammlung von Liedern auf alle Tage (*Liber cathemerinon*) und aus seinen Gesängen auf die heiligen Märtyrer (*Liber peristephanon*) hat die römisch katholische Kirche ungefähr 14 Hymnen wohl nicht ohne Abänderungen aufgenommen, z. B. »*Ales diei nuntius*«; »*Lux ecce surgit aurea*«; »*Salvete flores martyrum*«; »*O sola magna urbium*«; »*Quicunque Christum quaeritis*« u. A. Sein Zeitgenosse ist der wahrscheinlich schottische Presbyter Sedulius (gestorben 430), Verfasser eines grösseren (*Opus paschale*) und zweier kleineren Gesänge, von welchen einer die Geschichte Jesu in 23 Strophen erzählt, deren jede mit einem anderen Buchstaben des Alphabets beginnt. Hieraus sind die zwei Hymnen »*A solis ortus cardine*« und »*Hostis Herodes impie*« für Weihnachten und Epiphanias entlehnt.

Im 6. Jahrhundert ist es zunächst *Venantius Fortunatus* aus Oberitalien, gestorben um 600 als Bischof von Poitiers, von dessen Hymnen mehrere die

kirchliche Sanction erlangt haben, z. B. »*Pange lingua gloriosi certaminis*«; »*Vexilla regis prodeunt*«; »*Salve festa dies*«; »*Quem terra pontus sidera*«; »*Agnoscat omne saeculum*«. Vor Allen aber glänzt Papst Gregor I., der Verbesserer des Gottesdienstes und Kirchengesanges (regierte von 591 bis 604), auch als Hymnendichter; seine bekanntesten derartigen Lieder sind: »*Audi, benigne conditor*«; »*Ecce jam noctis tenuatur umbra*«; »*Primo dierum omnium*«; »*Nocte surgentes vigilemus omnes*«; »*Rex Christe factor omnium*«; »*Te lucis ante terminum*«. Der Zeit nach zunächst ist Beda venerabilis, geboren um 672 in England, zu nennen, den schon Walafr. Strabo als geistlichen Liederdichter anführt. Von seinen 11 Hymnen wurde nur der mit »*Hymnum canamus gloriae*« noch im 14. Jahrhundert am Himmelfahrtstage gesungen. Weiterhin tritt als berühmt Paul Winfried, genannt *Paulus Diaconus*, gestorben um 800 als Mönch des Klosters Monte Cassino, hervor. Er dichtete mehrere Hymnen, von denen diejenige zu Ehren des heil. Johannes, beginnend »*Ut queant laxis*«, wegen der von Guido von Arezzo daraus entnommenen Solmisationssylben *ut, re, mi, fa, sol* und *la* zu einer besonderen Bedeutung gelangt ist. Dem Kaiser Karl dem Grossen wird der H. »*Veni, creator spiritus*« zugeschrieben, so sehr die Wahrscheinlichkeit dagegen spricht. Zu den Hymnologen des 9. Jahrhunderts zählen ferner: Alcuin (gestorben 804), Paulinus von Aquileja (gestorben 804), Walafried Strabo von Reichenau (gestorben 849), Tutilo von St. Gallen (gestorben 880), Hrabanus Maurus (gestorben 856), welchem letzteren die bekannten Hymnen »*Christe, sanctorum decus angelorum*«, »*Festum nunc celebre*«, »*Tibi, Christe, splendor patris*« ihren Ursprung verdanken sollen, und endlich Theodulphus, Bischof von Orleans (gestorben 821), der Verfasser des am Palmsonntage gesungenen »*Gloria, laus, honor*«.

Im 10. Jahrhundert entwickelte sich eine eigenthümliche Poesie in den Sequenzen (s. d.) oder Prosen (s. d.). Ihr Urheber oder zum wenigsten ihr Beförderer ist Notker Balbulus der Aeltere, Abt von St. Gallen (gestorben 912). Durch geistliche Dichtungen zeichneten sich in derselben Periode aus: Odo, Abt von Clugny (gestorben 942), Hucbald, Mönch von St. Amand (gestorben 932), Ekkehard (gestorben 966) und Notker der Jüngere (gestorben 975), beide Mönche von St. Gallen. Im 11. Jahrhundert treten hervor: Robert, König von Frankreich (gestorben 1031) mit der Sequenz »*Veni, sancte spiritus*«, Hermannus Contractus mit der Sequenz »*Ave praeclara maris stella*« und den Antiphonien »*Alma redemtoris mater*« und »*Salve regina*«, sowie Petrus Damiani, Abt von Avellano (gestorben 1072), einer der fruchtbarsten geistlichen Dichter, mit der Osterhymne »*Paschalis festi gaudium*« und dem Gesange »*Ad perennis vitae fontem*«, aus den Schriften des heil. Augustinus bearbeitet. Es folgen nun die besten Hymnologen, nämlich: der heil. Bernhard, Abt von Clairvaux (gestorben 1153), mit »*Jesu, dulcis memoria*«, sodann der *Doctor angelicus* genannte heil. Thomas von Aquino (gestorben 1174) mit seinen Altars-Sacramentgesängen »*Pange lingua gloriosi corporis*«, »*Lauda, Sion*«, »*Adoro te devote*« und »*Verbum supernum prodiens*«, ferner der heil. Bonaventura aus dem Franciscanerorden (gestorben 1274), der viele geistliche Sänger bildete und wie der heil. Bernhard besonders die Jungfrau Maria besang, und endlich Thomas von Celano (um 1250), Sänger des »*Dies irae*«, sowie Jacoponus (gestorben 1306), von dem das »*Stabat mater*« herrührt. — Vom 15. Jahrhundert ab ist die lateinische Hymnographie (eine andere liess die römisch katholische Kirche nicht gelten) so gut wie abgeschlossen, obwohl einige werthvolle H. auch später noch vorkommen. Im Allgemeinen aber verlieren die betreffenden Dichtungen immer mehr den Hymnencharakter und gehen in weichliche, spielende, gekünstelte Cantionen oder Lieder über. Die Zeit war eben eine andere, unkirchlichere geworden, und die Nachahmung des Altclassischen war nicht geeignet, nach dieser Seite hin zu reformiren. Am bekanntesten sind aus späterer Zeit die Liebesseufzer des heil. Ignatius »*O deus, ego amo te, nam prior*«, des heil. Franciscus Xaverius »*O deus, ego amo te, nec amo te, ut salves me*«, des heil.

Aloysius »*O Christe, pendens arbore*« und der Marienhymnus des heil. Casimir »*Omne die dic Mariae*«.

Die unzähligen Hymnendichter und Hymnen in allen Sprachen, welche nicht ins kirchliche Officium gelangten, können hier nicht berücksichtigt werden. Eine Reform des Breviers liess Papst Pius V. vornehmen und auf 96 Nummern bringen, wobei er die sanctionirten Hymnen in ihrer ältesten Form, oft in Prosa, beibehielt. Damit aber wollte sich der durch die Renaissance der classischen Studien und Wissenschaften geweckte Geist nicht begnügen. Schon Urban VIII. ernannte eine Commission von drei Jesuiten, welche die alten Hymnen poetischer gestalten sollten, jedoch nicht überall fanden die also verbesserten Gesänge Aufnahme. In Frankreich unternahm man im 18. Jahrhundert eine Umgestaltung des Breviers auf eigene Hand, indem man eine grosse Anzahl der kirchlich anerkannten Hymnen ausmerzte und durch modernere ersetzte. Als hervorragende Dichter derselben werden genannt: Jean Baptiste de Santeul, geboren 1630 zu Paris und Canonicus von St. Victor, und Charles Coffin, geboren 1676 zu Paris und Rector der Universität daselbst, welcher 1749 starb. Die durch Compositionen der grössten Tonmeister besonders berühmt gewordenen Hymnen sind: »*Salve Regina*«, »*Ave Maria*«, »*O salutaris hostia*«, »*Veni, creator*«, »*Laudate, pueri*«, »*Regina coeli*«, »*Laudetur Jesus Christus*« und das aus dem 15. Jahrhundert stammende »*Ave verum corpus*« von unbekanntem Dichter. Das »*Gloria in excelsis*« oder die grosse Doxologie hat den besonderen Namen *H. angelicus* oder *evangelicus;* das sogenannte Trisagium, in der griechischen und lateinischen Kirche am Charfreitag gebräuchlich, heisst auch *H. trinitatis;* das *Sanctus* — *H. triumphalis;* der von den Kirchenvätern den Psalmen aufgedrängte Vers »*Gloria patri et filio*« (die kleine Doxologie) — *H. glorificationis*, und endlich heissen *Hymni epistolici* die vor der Epistel und *Hymni evangelici* die nach der Epistel angestimmten Lobgesänge.

Hypate (griech.) war der Name des tiefsten Tons in den beiden tieferen Tetrachorden des sogenannten vollkommenen etc. Tonsystems; nämlich: *Hypate hypaton* (latein. *Principalis principalium)*, d. i. der Ton *H* im Tetrachord *Hypaton*, tiefster Ton des Tetrachordsystems; *Hypate meson* (latein. *Principalis mediarum)*, d. i. der Ton *e* im Tetrachord *Meson* (s. Tetrachord).

Hypatoïdes (griech.) hiess die tragische Stylart der altgriechischen Melopöie (s. d.), welche sich nach Gebrauch und Uebereinkunft in den tieferen Tonlagen bewegte, um dadurch Ernst und Trauer zum Ausdruck zu bringen.

Hypaton (griech.) ist der Name des untersten (ersten) Tetrachordes des altgriechischen Tonsystems und umfasste die Töne *H—e* (s. Tetrachord). — *Hypaton diatonos* war eine andere Benennung des Tones *Lichanos hypaton*, d. i. unser Ton *d* (s. Tetrachord).

Hyper, deutscher Orgelbauer aus Sachsen, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert lebend, errichtete in der Stadtkirche zu Pegau ein Werk mit 30 klingenden Stimmen, welches 1790 reparirt wurde.

Hyper (griech.), d. i. über, darüber. Die Alten setzten diese Präposition behufs bestimmter Bezeichnung den Intervallnamen, theils auch den Namen der Tonarten vor, bei ersteren, um die aufwärts gezählten Intervalle oder Oberintervalle von den herunterwärts gerechneten oder Unterintervallen zu unterscheiden; z. B. *Hyperditonos*, Oberterz, *Hyperdiapason*, Oberoctave u. s. w. Dies geschieht aber nur in Fällen, wo es ausdrücklich darauf ankommt, das Ober- von dem Unterintervall zu unterscheiden; sonst genügte schon einfach *Ditonos* und *Diapason* ebenso, wie man heutzutage unter Terz und Octave stillschweigend die Oberterz und Oberoctave versteht und sie nur dann ausdrücklich derartig bezeichnet, wenn man möglicher Weise auch das gleichnamige Unterintervall annehmen könnte. Für H. kommt bei Intervallnamen synonym auch die Präposition Epi vor, so dass also z. B. Epidiapente völlig gleichbedeutend mit Hyperdiapente, d. i. die Oberquinte, ist. Den Namen der Tonarten vorgesetzt, bezeichnete H., dass die Stammtonart um eine Quarte höher zu trans-

poniren sei; die dorische Tonart $d-d^2$ hiess also, auf $g-g^2$ versetzt, hyperdorisch.

Hyperäolisch nannten die Griechen die 14. Transposition der Mollscala in die Octave $b-b^2$, also nur eine um eine Octave höhere Wiederholung von $B-b^1$ hypojonisch (s. Tetrachord). In der mittelalterlich-kirchlichen Tonkunst bezeichnete dieser Name die Octavgattung *h͡c d e͡f g a h* (authentisch) und findet sich im Glareanischen System zwar aufgeführt, aber nicht mitgezählt, weil sie nicht im Gebrauch gewesen (s. Tonart).

Hyperbolaeon war der Name des fünften und höchsten Tetrachords (e^1-a^1) des altgriechischen Tonsystems (s. Tetrachord). — H. diatonos dagegen war eine andere Benennung des Tones *Paranete hyperbolaeon*, d. i. g^2.

Hyperbolisch (aus dem Griech.), ein aus der Rhetorik in die Kunstsprache übergegangener Ausdruck, abgeleitet von Hyperbŏle, d. i. Uebertreibung, bezeichnete bei den Griechen alle in einem übertriebenen, schwülstigen und gesuchten Styl verfassten Dichtungen und Gesänge.

Hyperdiapason (griech.), die Oberoctave (s. Hyper).

Hyperdiazeuxis (griech.) nannten die altgriechischen Kunstlehrer die Trennung zweier Tetrachorde durch das Intervall einer Octave, wie eine solche bei den Tetrachorden *Hypaton* und *Hyperbolaeon* stattfindet (s. Tetrachord).

Hyperditonos (griech.), die Oberterz (s. Hyper).

Hyperdorisch oder mixolydisch hiess bei den Griechen sowohl die Octavgattung *h͡c d e͡f g a h*, als auch als Tonart die auf $g-g^2$ transponirte Mollscala (s. Tetrachord).

Hyperionisch, bei den Griechen die 12. Transposition der *A-moll*-Tonleiter auf die Octaven $\overset{\sharp}{g}-\overset{=\sharp}{g}$, wurde auch das höhere Mixolydisch genannt.

Hyperlydisch hiess bei den Griechen als Octavgattung unser *g a h͡c d e͡f g* (mit der hypophrygischen oder ionischen zusammenfallend) und als Tonart die 15., auf $h-h^2$ transponirte Molltonleiter, welche die um eine Octave höhere Wiederholung von $H-h^1$, hypophrygisch (oder ionisch) ist und erst in späterer Zeit hinzugekommen ist.

Hypermĕter (griech.) heisst in der Metrik ein Vers mit einer die gesetzmässige Länge überschreitenden Schlusssylbe, welche mit der Anfangssylbe des folgenden Verses zusammengelesen oder gesungen wird, wie dies namentlich in den iambischen, trochäischen und daktylischen Versen der altrömischen Dichter der Fall ist, wobei eine Elision stattfindet.

Hypermixolydisch hiess bei den Griechen die auf $a-a^2$ transponirte Mollscala (hyperphrygisch) (s. Tetrachord).

Hyperphrygisch nannten die Griechen als Octavgattung *a h͡c d e͡f g a*, welche mit der hypodorischen (äolischen) zusammenfiel und ebenfalls die 13. Tonart (auch hypermixolydisch geheissen), nämlich die auf $a-a^2$ transponirte Molltonleiter, eine um eine Octave höhere Wiederholung von $A-a^1$ (hypodorisch). In der mittelalterlich-kirchlichen Tonkunst hiess H. die Glareanische Octavgattung *f g a h͡c d e͡f* (plagalisch), Nebenton von *h͡c d e͡f g a h* hyperäolisch authentisch, welche aber ebenso wie ihr Hauptton niemals im kirchlichen Gebrauch gewesen ist (s. Tonart).

Hypo (griech.), d. i. unter, darunter. Die griechischen und mittelalterlichen Kunstlehrer setzten diese Präposition den Namen der abwärts gerechneten Intervalle vor, um dieselben von den aufwärts gezählten zu unterscheiden, z. B. *Hypoditonos*, Unterterz; *Hypodiatessaron*, Unterquarte; *Hypodiapente*, Unterquinte; Hypodiapason, Unteroctave u. s. w. Speciell die Griechen setzten H. auch den Namen der fünf Haupttonarten vor, um damit ihre um eine Quarte tiefer transponirten Nebentonarten zu bezeichnen. So ist $d-d^2$ dorisch, aber $A-a^1$ hypodorisch. Hierüber, sowie über die Anwendung dieser Prä-

position auf die 2., 5. und 8. Octavgattung findet man Näheres unter Tetrachord. In den Kirchentönen und Tonarten des 16. Jahrhunderts ist H. die Unterscheidungspartikel der plagalischen Nebentöne von ihren authentischen Haupttönen, auf deren Unterquarte ihr Ambitus (s. d.) beginnt. Der plagalische Nebenton der dorischen Tonart heisst demnach hypodorisch (auch *dorius remissus*), der der lydischen desgleichen hypolydisch (*lydius remissus*) u. s. w. (s. Tonart, Authentisch, Plagalisch).

Hypoäolisch hiess bei den Griechen die vierte Transposition der *A-moll*-Tonleiter auf $c-c^2$, ursprünglich tieferes Hypolydisch genannt. Die mittelalterlich-kirchliche Tonkunst bezeichnete mit H. oder *aeolius remissus*, *aeolius plagalis* die 10. Octavgattung (des Glareanischen Systems), die Plagale von äolisch (s. d.), nämlich $e\ f\ g\ a\ h\ c^1\ d^1\ e^1$. Von Choralmelodien bis um 1600 stehen ursprünglich in diesem Ton: »Allein zu dir, Herr Jesu Christ«, »Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit«, »Wo Gott der Herr nicht bei uns hält«, »Vater unser, der du bist« und »Kyrie eleison«. Im transponirten System hat der H.-Modus der christlichen Zeit die Gestalt: $A\ b\ c\ d\ e\ f\ g\ a$. Beispiele aus den Choralgesängen hierfür giebt es nicht. Im altchristlichen System der acht Kirchentonarten ist er gleich seiner authentischen Tonart noch nicht vorhanden.

Hypodiapason, Hypodiapente, Hypodiatessaron, Hypoditonos, s. Hypo.

Hypodiazeuxis (griech.) bezeichnete in der Musik der Griechen den Zwischenraum einer Quinte, die sich zwischen zwei Tetrachorden befindet, welche durch ein drittes Tetrachord von einander abgesondert sind. So macht der tiefste Ton des Tetrachords Meson (Hypate meson, d. i. unser *e*) gegen den tiefsten Ton des Tetrachords Diezeugmenon (Paramesos, d. i. unser *h*) das Intervall einer Quinte aus, während beide Tetrachorde durch das dazwischen liegende Tetrachord Synemmenon getrennt sind.

Meson. Diezeugmenon.

$e\ f\ g\ a\ b\ c^1\ d^1\ h\ c^1\ d^1\ e^1$

Synemmenon.

Hypodorisch hiess bei den Griechen als Octavgattung (auch äolisch genannt) die Reihe $a\ h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1$, als Tonart dagegen die auf $A-a^1$ transponirte Mollscala. In der christlichen Zeit war H. als Octavgattung $a\ h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1$ plagalisch und führte auch den Namen *Tonus secundus*, d. i. zweiter Ton oder *Plagis proti*. In den Tonarten des 16. Jahrhunderts ist der *Modus hypodorius* oder *dorius remissus*, *dorius plagalis* gleichfalls der sogenannte zweite Ton. Das reguläre System zeigt ihn in dieser Gestalt: $a\ h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1$, das transponirte System also: $d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1\ b^1\ c^2\ d^2$. Bis zum 16. Jahrhundert sind nur Choräle im letzteren vorhanden und zwar: »Nun kommt der Heiden Heiland«, »Helft mir Gottes Güte preisen«, »*Puer natus in Betlehem*«, »*Surrexit Christus hodie*«, »Christe, der du bist Tag und Licht«, »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn«, »Was mein Gott will«, »Von Gott will ich nicht lassen«, »Hilf Gott, dass mir gelinge«. Vgl. Sethus Calvisius, *Exercit. mus. duae* etc. I. 21.

Hypoiastisch oder

Hypoionisch nannten die Griechen die zweite Transposition der *A-moll*-Scala auf die Octaven $B-b^1$, auch tieferes Hypophrygisch geheissen (s. Tetrachord). Im alten Gregorianischen System der acht Töne ist der h. genannte noch nicht vorhanden; im späteren Glareanischen System ist dieser Modus dagegen die 12. Octavgattung, Plagale des Hauptttons ionisch ($c-c^1$), die im regulären System von dem Klange *g* (also $g\ a\ h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1$), im transponirten aber von *c* (also $c\ d\ e\ f\ g\ a\ b\ c^1$) beginnt und gewöhnlich der

sechste Ton genannt wird. Nur ein Beispiel aus den Kirchengesängen bis 1600 findet sich im regulären System des h.en Modus oder *ionicus remissus (ionicus plagalis)*, nämlich »Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr«, sehr viele jedoch im transponirten System, als: »Ein Kindelein so löblich«, »*In dulci jubilo*«, »Komm, heiliger Geist, Herre Gott«, »Nun bitten wir den heiligen Geist«, »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«, »Herr Gott, dich loben alle wir«, »Hilf Gott, wie geht das immer zu«, »Es spricht der Unweisen Mund wohl«, »In dich hab' ich gehoffet, Herr«, »Nun lob' mein' Seel' den Herrn«, »An Wasserflüssen Babylons«, »Nun freut euch, liebe Christen gemein«, »Herr Christ, der einig' Gottes Sohn«, »Sie ist mir lieb, die werthe Magd«, »O Herre Gott, dein göttlich's Wort«, »Ich dank' dir, lieber Herre«, »Nun schlaf', mein liebes Kindelein«, »Danket dem Herrn heut und allezeit«, »Nun lasst uns Gott den Herrn«, »Ach, wie elend ist unser Zeit«, »Wenn wir in höchsten Nöthen sein«, »Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut«, »Wenn mein Stündlein vorhanden ist«, »Es ist gewisslich an der Zeit«, »O Lamm Gottes unschuldig«; »*Jam moesta quiesce querula*«; »*Dicimus grates tibi*«. Vgl. Sethus Calvisius, *Exercit. mus. duae* etc. (1600).

Hypokritika (griech.) war bei den alten Griechen die Kunst der rhythmischen Bewegungen und ausdrucksvollen Gebehrden *(Orchesis* oder Orchestik), womit der Bühnendarsteller seine Reden und Gesänge begleitete und eindringlicher gestaltete. Declamation und Action wurden auch abgesondert: der eine Schauspieler declamirte oder sang, und ein anderer, der aber mit ihm eine und dieselbe Person repräsentirte, führte die Action und Mimik dazu aus. Man findet die H. auch als Wissenschaft der Handgebehrden (Chironomie) erklärt, jedoch umfasst sie mehr als diese, indem sie die Stellungen und Bewegungen des ganzen Körpers, überhaupt alles, was zur körperlichen Action gehört, in sich fasst. Diese Gebehrdenkunst aber war bei den Alten eine ausgebildete Wissenschaft, deren Studium Jeder, der öffentlich auftrat, aufs Gewissenhafteste sich angelegen sein liess. Den Schauspielern wurden die Gebehrden vorgeschrieben und von ihnen, ähnlich wie Dichtung und Gesang, auswendig gelernt. Nach der Eintheilung der Musik durch Aristides Quintilianus gehört die H. neben der organischen (Instrumental-) und odischen (Vocal-) Musik zu demjenigen Theil der praktischen Tonkunst, der die Gegenstände, welche die Ausführung und Darstellung betreffen, umfasst.

Hypolydisch nannten die Griechen als Octavgattung die Reihe $f\ g\ a\ h \frown c^1\ d^1\ e^1 \frown f^1$, als Tonart die auf $\overset{\sharp}{c} - \overset{\sharp}{\bar{\bar{c}}}$ transponirte Mollscala (s. Tetrachord). Im christlichen Mittelalter war der *Modus hypolydius* oder *lydius remissus, lydius plagalis*, die im regulären System vom Klang *c* (also $c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c^1$), im transponirten System von *f* aus gebildete Reihe $(f\ g\ a\ b\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1)$. Von Beispielen aus den Choralgesängen in dieser Tonart war bis zum J. 1600 nur ein einziges vorhanden, nämlich »*Ex legis observantia*« (im *Systema transpositum)*.

Hypomixolydisch ist in der christlich-mittelalterlichen Tonkunst die Octavgattung $d^1\ e^1 \smile f^1\ g^1\ a^1\ h^1 \smile c^2\ d^2$ plagalisch, Nebenton von $G - g$ mixolydisch authentisch (s. Tonart). Der *Modus hypomixolydius* oder *mixolydius remissus, mixolydius plagalis*, heisst auch der achte Ton und beginnt im regulären System vom Klange d^1, im transponirten von *g* (also $g\ a\ b\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1$) aus. Harmonische Beispiele aus den Choralgesängen bis 1600 finden sich nur folgende im regulären System: »Gelobet seist du, Jesu Christ«, »Danksagen wir Alle«, »*Festum nunc celebre magnaque gaudia*«, »Dies sind die heiligen zehn Gebot'«, »Gott sei gelobet und gebenedeit«.

Hypophrygisch hiess bei den Griechen als Octavgattung unser $g\ a\ h \frown c\ d\ e \frown f\ g$ (auch ionisch genannt) und als Tonart die auf $H - h^1$ transponirte Mollscala (s. Tetrachord). Im christlichen Mittelalter war der *Modus hypo-*

phrygius oder *phrygius remissus*, *phrygius plagalis* Nebenton von e—e^1 phrygisch authentisch und hiess auch der vierte Ton (*quartus tonus* oder *plagis deuteri*). Er liegt in der siebenten Octavengattung, welche im regulären System von *b quadratum* (unser *h*), also $h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1\ h^1$, im transponirten aber von *e* aus ($e\ f\ g\ a\ b\ c^1\ d^1\ e^1$) geleitet wird. Folgende der Choralmelodien bis zum J. 1600 stehen ursprünglich in der h.en Tonart (*Systema regul.*): »Herr Gott, dich loben wir«, »Erbarm' dich mein, o Herre Gott«, »Die Welt ist nichts zu unser Zeit«, »Mitten wir im Leben sind«, »Also heilig ist der Tag«; (*Systema transp.*): »Nun lasst uns den Leib begraben«.

Hypoproslambanomenos (griech.; latein.: *superassumtus sc. tonus*) bezeichnete in der altgriechischen Tonkunst den noch unter dem Proslambanomenos des griechischen Tonumfangs (unserem heutigen *A*) befindlichen Ton *G*, welcher auch Epiproslambanomenos genannt wurde.

Hyporchemata (griech.) war bei den Griechen des classischen Alterthums eine bestimmte Gattung von lyrischen Dichtungen, die singend vorgetragen und von Instrumenten und Tanz begleitet wurden. Nach dem Zeugniss des Athenäus soll das Hyporchema grosse Aehnlichkeit mit einem sonst Kordax genannten komischen griechischen Tanze gehabt haben. Dem aber widerspricht Menander's Angabe, welcher behauptet, die H. seien gleichwie die Päane dem Apollo heilig gewesen, woraus man denn bestimmt auf einen viel ernsteren Charakter schliessen müsste. Ausgeführt wurde dieser Singtanz um den Altar herum, sobald das heilige Feuer angezündet war und das Opfer zu verzehren anfing. Vgl. Marpurg, »Krit. Einleit. in die Gesch. und Lehrs. der Musik« (1759) S. 40 und 41.

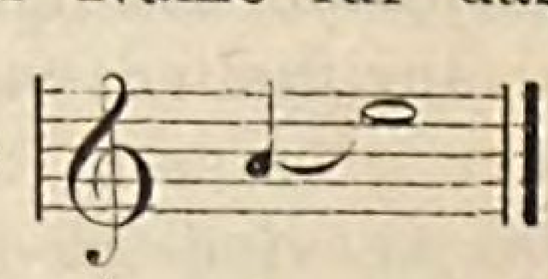
Hypo synaphe (griech.) bezeichnete in der altgriechischen Musik die Trennung zweier Tetrachorde durch ein drittes dazwischen gelegtes, welches aber mit jedem der beiden getrennten Tetrachorde ein verbundenes Tetrachord ausmacht, wobei die gleichen (d. h. die ersten, zweiten, dritten, vierten) Töne der getrennten Tetrachorde immer eine kleine Septime aus einander stehen. Dieser Fall findet statt bei den beiden Tetrachorden Hypaton und Synemmenon, welche durch das Tetrachord Meson getrennt sind, während dieses letztere mit jedem jener beiden verbunden ist:

Hypaton. Synemmenon.

$H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ b\ c^1\ d^1$

Meson.

Hypotas (griech.) ist der Name für jedes der sogenannten grossen Notationszeichen in der Musik der griechisch-katholischen Kirche. 2.

Hypsil ist in der griechisch-katholischen Kirche der Name für das durch £ dargestellte Musikzeichen, welches für die Tonphrase  gesetzt wird und in dem demotischen Schriftzeichen £ der alten Aegypter seinen Ursprung haben soll. 2.

Hyrtl, Jacob, vorzüglicher österreichischer Oboevirtuose, geboren im J. 1769, war Anfangs Mitglied der fürstl. Eszterhazy'schen Kapelle, später erster Oboist am Leopoldstädter Theater in Wien, woselbst er am 17. April 1852 starb.

I. J.

I, der neunte Sprachlaut des deutschen Alphabets, ist von Kirnberger der zwischen der übermässigen Sexte und der kleinen Septime liegenden zu kleinen natürlichen Septime 7 : 4 beigelegt worden. Dieser Theoretiker unternahm es, dieses als consonirend erklärte Intervall in die praktische Musik einführen zu wollen und einen consonirenden Vierklang *c e g i* aufzustellen, den auch Fasch, aber ohne weiteren Erfolg, für nothwendig erklärte und sich desselben bediente (s. Septime). Als Tonbenennung auf dem Notensystem (der Tabulatur) der Lauteninstrumente stellen *i* und *ii* die Klänge $\overline{f}^{\sharp}$ und $\overline{h}^{\sharp}$ (auf der sogenannten Clainsancksait) vor.

Jacchini, Giuseppe, berühmter italienischer Violoncellist, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts an der Kirche San Petronio in Bologna als Instrumentalist angestellt und zugleich auch Ehrenmitglied der philharmonischen Akademie jener Stadt. Er hat Instrumentalstücke componirt, unter diesen *Concerti da camera a 3 e 4 stromenti con Violoncello obligato* (Bologna, 1701).

Jacchus (latein.; griech.: Iakchos), ein Beiname des Bacchos, als Sohn der Demeter und des Zeus, war anfänglich auch eine Bezeichnung des Festgesanges, welcher bei Abholung des Bildes dieses Gottes aus dem Kerameikos zu Athen nach Eleusis abgesungen und in welchem unter feierlichen Anrufungen J. eingeladen wurde, an dem Feste Theil zu nehmen und es anzuführen.

Jachet oder Jaquet und Jacques von Mantua, s. Berchem.

Jachimek, Franz, rühmlichst bekannter ungarischer Pianist, der auf weiten Concertreisen im fünften und sechsten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts allgemeine Anerkennung sich erwarb, fand sein Ende bei einem Schiffbruch zwischen China und Japan im März oder April 1870, nachdem er kurz zuvor mit grossem Erfolg einige Concerte in Peking gegeben hatte.

Jachmann-Wagner, s. Wagner.

Jackson, Edward W., englischer Musikfreund, geboren um 1805, lebte als Rentier und Friedensrichter in einer Ortschaft unweit London. Er hatte in seinem 12. Jahre Violinspiel gelernt, dasselbe lange mit Eifer betrieben, dann aber im Drange anderer Geschäfte bei Seite gelegt. Als er dasselbe im 54. Jahre zu Unterhaltungs- und Erziehungszwecken seiner starken, namentlich aus Töchtern bestehenden Familie wieder aufnehmen wollte, machte er die Wahrnehmung, dass Finger und Hand ihm schon nach wenigen Minuten erlahmten. Um der Unbeweglichkeit und Schwäche der Finger- und Handgelenke, die auch Musiklernenden oft grosse, die Gesundheit gefährdende Anstrengungen bereiteten, abzuhelfen, verfiel er auf eine rationelle gymnastische Methode, welche er auf einer grösseren Reise nach dem Continent um 1860 verschiedenen Autoritäten des Clavier- und Violinspiels, Musikpädagogen und Aerzten vorlegte, deren Beifall und Empfehlung er davontrug. Er veröffentlichte, überall dazu aufgemuntert, seine Beobachtungen und Erfahrungen in Form eines Lehrbuchs, welches auch deutsch übersetzt unter dem Titel »Jackson's Finger- und Handgelenk-Gymnastik zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln für musikalische Zwecke« (Leipzig, 1867) erschienen ist.

Jackson, William, vorzüglicher englischer Violinist und fruchtbarer Componist, war geboren im Mai 1730 zu Exeter, weshalb er auch häufig J. von Exeter genannt wurde. Bei trefflichen künstlerischen Anlagen studirte er Violin-, Clavier- und Orgelspiel sowie Musiktheorie in seiner Vaterstadt, worauf er im 18. Jahre nach London ging und sich durch Geminiani und durch den Organisten der königl. Kapelle, Travers, völlig ausbilden liess. Später kehrte er in seine Heimath zurück, wo er Musikunterricht ertheilte und im Juli 1803

starb. Als Violinist hatte er den Ruf, sich Geminiani's Spielweise, die in England lange Zeit für die vorzüglichste galt, vollständig zu eigen gemacht zu haben. Als Componist ist er mit den Opern »*The lord of the Manor*«, »*Metamorphoses*«, mit der Musik zu dem Drama »*Lycidas*«, ferner mit Kirchenwerken, Quartetten, Clavier- und Violin-Sonaten, endlich mit Pastoralduetten, Canzonetten, Songs, Epigrams u. s. w. aufgetreten. Auch mit Malerei und Literatur beschäftigte er sich angelegentlich, und von seinen Schriften sind hier zu nennen: »*Thirty letters on various subjects*« (London, 1782), worin er auch von musikalischen Gegenständen handelt, und »*Observations on the present state of music in London*« (London, 1791). Eine ihm von Gerber zugeschriebene Harmonielehre ist nicht im Druck erschienen, und die Schrift »*A preliminary discourse to a scheme demonstrating the perfection and harmony of sounds*« rührt von einem anderen William Jackson her, welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Lehrer der Mathematik in London war. Diese Schrift enthält die Beschreibung und Abbildung einer Maschine, welche die Beziehungen zwischen den diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonverhältnissen anschaulich machen soll. Sie erschien bereits im J. 1726 zu London.

Jackson, William John, talentvoller englischer Orgelspieler und Componist, geboren 1813, lebte als Organist zu Masham und hat bedeutend zu nennende Compositionen geliefert, unter denen sich besonders zwei Oratorien, »Jesaias« und »Die Befreiung Jerusalems«, auszeichnen. Er starb im April 1866 zu Masham.

Jacob I., König von Schottland von 1424 bis 1437, geboren 1393 als der Sohn Robert's III., verdankte die umfassende Geistesbildung, die ihn vor seinen Zeitgenossen auszeichnete, einer langen Gefangenschaft in England. Sein Vater schickte ihn nämlich 1405, um ihn den Nachstellungen seines Oheims, des nach der Krone strebenden Herzogs von Albany, zu entziehen, nach Frankreich. Das Schiff wurde jedoch an die englische Küste getrieben, und Heinrich IV. hielt es für gerathen, den Prinzen als Unterpfand eines so eben mit Schottland abgeschlossenen Waffenstillstandes festzuhalten. Robert III. überlebte den Verlust seines Sohnes nicht, und der zum Reichsverweser ernannte Herzog von Albany betrieb keineswegs die Auslösung des Gefangenen. Erst nach Heinrich's V. Tode verstanden sich die Engländer zur Freilassung des Prinzen gegen ein Lösegeld von 40,000 Pfd. Sterl., und dieser wurde nach erfolgter Rückkehr nach Schottland, im März 1424, als König anerkannt. Seine Regierung war segensreich für das in tiefe Verwilderung gerathene Volk; mit Eifer und Besonnenheit suchte er durch eingreifende Reformen Bildung und Gesittung wieder zu heben. Der Adel verschwor sich in Folge dessen gegen des Königs Leben, und derselbe wurde in der Nacht vom 20. Febr. 1437 ein Opfer dieser Verschwörung. Die Zeitgenossen rühmen die Bildung, Gelehrsamkeit und musikalische Kunstfertigkeit J.'s. Er war Virtuose auf acht Instrumenten, besonders auf der Harfe, und soll, wie er in schottischer und lateinischer Sprache höchst anziehend und schwungvoll dichtete, auch einer der bedeutendsten Componisten seiner Zeit gewesen sein. Wenn er aber wohl auch kaum der Erfinder der ihm zugeschriebenen Nationalmelodien Niederschottlands ist, so hat er doch ohne Zweifel die Kirchenmusik der Schotten verbessert und für dieselbe selbst Gesänge gedichtet und in Musik gesetzt. Dies bestätigt Alessandro Tassoni, der in seinen »*Pensieri diversi*« (Venedig, 1646) sagt: »Unter den neueren Componisten ist König Jacob I. von Schottland zu merken, welcher nicht nur geistliche Lieder verfertigte und in Musik setzte, sondern sogar eine neue melancholische und klagende, von aller anderen ganz verschiedene Musik erfand.« Von einem von J. verfassten, 1430 erschienenen Musiktraktate hat sich keine Spur entdecken lassen.

Jacob, deutscher Orgelbauer, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts und baute 1606 zu Lübeck ein Kirchenwerk von 30 klingenden Stimmen. — Gleichfalls mit unbekanntem Vornamen lebte im folgenden Jahrhundert ein

französischer Violinvirtuose, Schüler von Gaviniés, zu Paris. Er war 1765 im Orchester der grossen Oper angestellt, starb 1772 und hat ausser Violinsachen auch Motetten componirt. Ebenso veröffentlichte er ein musikalisches Lehrbuch.

Jacob, Benjamin, geachteter englischer Orgelvirtuose, geboren 1778 zu London, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der ihn darauf als Chorknabe in die Portlandkapelle brachte. Um 1796 studirte J. bei Arnold Harmonielehre und fungirte nach und nach als Organist an verschiedenen Kirchen Londons. Von 1809 bis 1814 galt er nächst Wesley und Dr. Crotch für den besten Orgelspieler der englischen Metropole. Er hat Orgelstücke, Gesänge für den Gottesdienst, weltliche Songs u. s. w. componirt.

Jacob, Friedrich August Leberecht, deutscher Vocalcomponist und Sänger, geboren am 25. Juni 1803 zu Kroitzsch bei Liegnitz, erhielt von seinem Vater und dem Cantor Speer den ersten Musikunterricht, den er unter Hentschel, nachmaligem Seminardirektor in Weissenfels, fortsetzte. Im J. 1819 bereits wurde J. Hülfslehrer zu Herrndorf bei Glogau, und 1820 trat er in das Schullehrerseminar zu Bunzlau. Seit 1824 war er Cantor, Organist und Lehrer zu Konradsdorf bei Liegnitz, in welcher Stellung er sich noch in den 1850er Jahren befand. Er hat Gesänge für Männerchor, verschiedene Sammlungen von Schulliedern und Anweisungen zum Singen für Volksschulen herausgegeben, ebenso auch einigen musikalischen und pädagogischen Zeitschriften Aufsätze seiner Feder zugewendet.

Jacob, Günther, geschätzter deutscher Kirchencomponist, war zu Anfang des 18. Jahrhunderts Benedictinermönch im St. Nicolasstifte zu Prag. In der Zeit von 1714 bis 1726 erschienen von ihm in Prag Messen, Vesperpsalmen, ein Te deum u. s. w.

Jacobelli, Giovanni Battista, Caplan der Königin von Polen, veröffentlichte von seiner Composition 1643 einen Gesangskanon, den Gerber als »sonderbar in der Erfindung« bezeichnet.

Jacobello, berühmter altitalienischer Orgelbauer zu Venedig, lebte um die Mitte des 14. Jahrhunderts und ist der Baumeister der ersten Orgel in der St. Marcuskirche daselbst.

Jacobetti, Pietro, italienischer Geistlicher und Kirchencomponist, geboren unfern Cremona in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Priester zu Ripatransone im Kirchenstaat und ist als Componist der Werke: »*Lamentationes cum omnibus responsoriis in hebdomade sancta et passionis in missis dominicae Palmarum et Parasceve quatuor vocibus*« und »*Liber primus mutetorum* 4, 5 *et* 6 *vocibus*« (Venedig, 1589) bekannt geblieben.

Jacobi, deutscher Lautenvirtuose aus Meissen, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und war in jener Zeit besonders durch seine Compositionen für dieses Instrument weithin rühmlichst bekannt.

Jacobi, Adam Friedrich Ernst, musikkundiger deutscher Theologe, geboren am 27. Octbr. 1733 zu Ichtershausen in Thüringen, starb 1807 als Consistorialrath und Pfarrer zu Cranichfeld im Herzogthum Gotha. Er ist der Verfasser einer Schrift über die Glocken und Glockenspiele Hollands.

Jacobi, Christian Gotthilf, vorzüglicher deutscher Orgel- und Claviervirtuose, geboren am 26. Jan. 1696 zu Magdeburg, erblindete in Folge der Blattern, was ihn jedoch nicht abhielt, das dortige Gymnasium zu durchlaufen. Sein vorzügliches Gedächtniss, wie überhaupt seine glänzenden Anlagen bewogen den Organisten Lipe, ihm von 1710 an Musikunterricht zu ertheilen. Binnen zwei Jahren vermochte J. alle Choräle auf der Orgel zu spielen und rein und richtig zu präludiren. In Zeitz seit 1712, sowie in Leipzig und Jena, wo er philosophische und juristische Vorlesungen hörte, setzte J. das Musikstudium eifrig fort und machte dann mehrere erfolgreiche Kunstreisen als Clavier- und Orgelvirtuose durch Sachsen und Franken. Zurückgekehrt, studirte er nach Büchern, die er sich vorlesen liess, Verskunst und Composition.

Im J. 1720 ward er als Organist an der Peters- und 1726 ebenso an der Katharinenkirche in Magdeburg angestellt, wo er um 1750 starb. Von seinen Compositionen, die er einem anderen Musiker zu dictiren pflegte, ist keine bis auf die Gegenwart gekommen. Als Virtuose soll er nach übereinstimmendem Zeugniss seiner Zeitgenossen zu den ersten Meistern gehört haben.

Jacobi, Friedrich Wilhelm, deutscher Fabrikant von Blech-Blaseinstrumenten, geboren 1754 zu Berlin bei Oschatz, erlernte seine Kunst bei dem berühmten Horn- und Trompetenmacher Leuthold. Nach überstandener siebenjähriger Lehrzeit blieb er auch noch als Gehülfe bei seinem Meister und etablirte sich endlich 1788 selbstständig in Dresden. Sein Ruf vergrösserte sich überaus schnell und seine Instrumente wurden theuer bezahlt. Ein von ihm im J. 1800 gebautes silbernes Horn soll nach Gerber's Mittheilung zu den schönsten Instrumenten damaliger Zeit gehört haben.

Jacobi, Johann Christian, bedeutender deutscher Oboevirtuose, geboren 1719 zu Tilse in Lithauen, erhielt den Unterricht auf seinem Instrument zuerst von seinem Vater, später vom Kammermusiker Peter Glösch in Berlin. Als Kammermusiker und erster Oboist der Kapelle des Markgrafen Karl zu Berlin wurde er 1746 angestellt und verblieb daselbst bis 1768, wo er zum Direktor der Hautboistenschule in Potsdam ernannt wurde, in welcher Stellung er am 12. Juli 1784 starb.

Jacobi, Karl, deutscher Fagottvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren zu Anfang des 19. Jahrhunderts, war viele Jahre hindurch Stadtmusikdirektor zu Göttingen und hat zahlreiche tüchtige Orchestermusiker herangebildet.

Jacobi, Konrad, vortrefflicher deutscher Violinist, geboren 1756 zu Mainz als der Sohn des dortigen Concertmeisters, der auch sein Lehrer wurde. Im J. 1782 wurde J. Correpetitor bei dem Grossmann'schen deutschen Theater und einige Jahre später Musikdirektor beim Nationaltheater in Mainz und Frankfurt. Als Musikdirektor der Hofkapelle zu Dessau 1802 angestellt, starb er am 11. Juli 1811 daselbst in Folge eines Schlaganfalles. Gerber, der ihn 1785 hörte, erklärte ihn für einen der fertigsten und gefühlvollsten Virtuosen sowie tüchtigsten Orchesteranführer seiner Zeit. J. hat Concerte und andere Stücke für Violine componirt, die er mit grossem Beifall öffentlich vortrug, die aber nur in Abschriften circulirten, da er nichts davon drucken liess.

Jacobi, Michael, deutscher Violin-, Lauten- und Flötenvirtuose und einer der fruchtbarsten und beliebtesten Liedercomponisten des 17. Jahrhunderts, wurde zu Anfang desselben in der Mark Brandenburg geboren und brachte seine Jünglings- und Mannesjahre auf Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien zu, diente auch u. A. im Heer der Republik Venedig in deren Krieg gegen den Papst. Ueberall wurde seine Virtuosität mit grossem Lobe anerkannt. Von Kiel aus wurde er 1651 als Cantor der St. Johannisschule nach Lüneburg berufen, und hier erwarb er sich durch seine Gesangscompositionen den ehrenvollen Beinamen als »Deutschlands Amphion«. Mehrere Liedersammlungen von ihm, in den Jahren 1651 bis 1663 gedruckt, führt Walther und nach ihm Gerber nach den Titeln auf. Besonders zahlreich sind die Kirchenlieder Joh. Rist's, welche J. componirt hat, und ausserdem hat er auch ein weltliches Singspiel dieses Dichters, »Das friedejauchzende Teutschland«, 1653 in Musik gesetzt. J. starb um 1670 zu Lüneburg.

Jacobi, Tobias, deutscher Vocalcomponist aus Hirschberg in Schlesien, war in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts Notar und Schullehrer zu Seidenberg in der Oberlausitz und hat besonders durch seine Motetten Beliebtheit und Ruf erlangt. In einer Sammlung von vier bis zehn Stimmen vereinigt, erschienen dieselben 1664 unter dem Titel »*Scala coeli musicalis et spiritualis*«.

Jacobitus, Petrus Amicus, der latinisirte Name für Pietro Jacobetti (s. d.).

Jacopo von Bologna, berühmter altitalienischer Componist, lebte zu Ende des 14. Jahrhunderts und war ein Zeitgenosse Francesco Landino's, genannt *il cieco*. Ein Manuscript von ihm, enthaltend zwei- und dreistimmige Gesänge in der Franco'schen schwarzen Notirung, wird in der Staatsbibliothek zu Paris aufbewahrt.

Jacopone oder Jacopo Benedetto, latinisirt Jacobus de Benedictis, hochberühmter altitalienischer Hymnendichter des 13. Jahrhunderts, stammte aus der adligen Familie Benedetti und war zu Todi im Spoletanischen geboren. Er studirte die Rechtsgelehrsamkeit und wurde einer der angesehensten Advocaten Roms. Der plötzliche Tod seiner jungen schönen Frau, welche beim Einsturz eines Saales erschlagen wurde, erschütterte ihn so, dass er, in Lumpen gehüllt, Italien durchirrte, endlich dem weltlichen Leben gänzlich entsagte und Franciscanermönch wurde. Seitdem trat er als Bussprediger auf und hielt scharfe Strafreden, sogar gegen den Papst Bonifacius VIII., welcher ihn dafür in den Kerker setzen liess. Erst im J. 1303 ward er wieder frei, begrub sich darauf in die klösterliche Einsamkeit und starb im J. 1306. Seine »*Hymni et prosae sacrae*« sind häufig gedruckt worden. Unvergänglich aber bleibt sein Name durch die berühmte Sequenz »*Stabat mater*«, welche er im Gefängniss gedichtet, nach Einigen auch mit der ursprünglichen Melodie versehen haben soll.

Jacotin, Contrapunktist, war nach neuesten Forschungen ein Belgier von Geburt und zwischen 1440 und 1450 geboren. Er ist vielfach mit Jachet oder Jacques von Mantua (s. Berchem) verwechselt worden und hat Messen, Motetten und Chansons componirt, die sich in verschiedenen Sammelwerken des 16. Jahrhunderts befinden, so in den von Petrucci 1519 veröffentlichten »*Motetti d'ella corona*«, in Salblinger's »*Concentus*« (1545) und in den von Adrien le Roy und von Ballard herausgegebenen Collectionen von Chansons. Sechsstimmige Messen von ihm, die 1510 selbstständig erschienen sind, hat der Abbate Santini in Rom seiner Sammlung einverleibt.

Jacotot, Joseph, französischer Pädagoge, bekannt durch seine Methode des Universalunterrichts, wurde am 4. März 1770 zu Paris geboren und in der Polytechnischen Schule daselbst gebildet. Anfangs Advocat, wurde er Professor der Humanitätswissenschaften, hierauf Capitän der Artillerie, später Secretär im Kriegsministerium und, nachdem er einige Zeit Substitut des Direktors der Polytechnischen Schule und Professor der Mathematik gewesen, als Professor der französischen Literatur und Sprache nach Löwen berufen. Hier führte er seit 1818 sein System des Universalunterrichts ins Leben ein, nachdem er 30 Jahre lang nach der alten, ihm verkehrt erscheinenden Methode unterrichtet hatte. Ausser für die verschiedenen Schullehrzweige brachte er dieses System auch für den Musikunterricht ziemlich erfolgreich in Anwendung, indem er auch hier nicht mit den sogenannten Elementen, also mit den Noten, Schlüsseln und anderen Zeichen beginnen, sondern von vornherein versuchen liess, eine bekannte Volksweise aufzusetzen und die Bedeutung der dazu erforderlichen Zeichen durch selbstständige Geistesthätigkeit aufzufassen und zu erlernen.

Jacqmin, François, französischer Hornvirtuose, geboren am 28. Juli 1793 zu Rouen, kam, nachdem er in seiner Vaterstadt musikalisch vorbereitet worden war, 1814 auf das Pariser Conservatorium, woselbst im Hornblasen Dauprat sein Lehrer wurde. Seit 1819 war J. erster Hornist im Orchester der italienischen Oper und seit 1826 in dem der *Opéra comique*. An Compositionen hat er Duette für zwei Hörner, Fantasien für Horn und Harfe, Variationen für Horn und ausserdem eine Hornschule veröffentlicht. — Sein Vetter, Jean Baptiste François J., geboren am 27. Septbr. 1799 zu Rouen, wurde im Pariser Conservatorium zum geschickten Harfenisten ausgebildet und fand als solcher 1826 Anstellung im Orchester der *Opéra comique*. Er starb 1834 zu Paris und hat verschiedene Harfenstücke seiner Composition veröffentlicht.

Jacquart, Jean, französischer Clavierbauer, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris. Aus seiner Werkstätte gingen Claviere und Spinette hervor, welche in damaliger Zeit in hohem Ansehen standen und weithin gesuchte Artikel waren.

Jacques, achtbarer französischer Musikliebhaber, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris. Von seinen Compositionen wurde eine Motette im *Concert spirituel* aufgeführt, welche die Kenner für vortrefflich in Erfindung und Arbeit erklärten.

Jacquin, französischer Vocalcomponist zu Ausgang des 17. Jahrhunderts, ist durch eine Messe, sowie durch Airs und Chansons seiner Composition, die er im Druck erscheinen liess, bekannt geblieben.

Jacquot, Charles Jean Baptiste, französischer Musikschriftsteller und Feuilletonist, geboren um 1821 zu Mirecourt, gab u. A. unter dem Titel »*Les contemporains*« biographische Notizen heraus, die sich auch mit mehreren berühmten zeitgenössischen Musikern befassen. Er starb 1860 zu St. Petersburg.

Jadassohn, Salomon, gewandter, vielseitiger Componist der Gegenwart, geboren am 15. Septbr. 1831 zu Breslau, bildete sich musikalisch daselbst unter Hesse im Clavierspiel, Lüstner auf der Violine und Brosig in der Harmonielehre. Zu höherer Ausbildung in diesen Fächern und um die gesammte Tonkunst zu studiren, trat er 1848 in das Conservatorium zu Leipzig, welches er jedoch schon nach einem Jahre, angezogen durch die glänzende Erscheinung Fr. Liszt's in Weimar, wieder verliess. Unter der Leitung des letzteren brachte er es als Pianist bis zum Stadium der Virtuosität, und erfolgreich liess er sich ziemlich häufig öffentlich hören. Bald aber folgte er dem Drange nach gediegenen Compositionsstudien und wurde zu diesem Zwecke ein fleissiger Schüler Moritz Hauptmann's in Leipzig. In dieser Stadt fixirte er sich 1852 als Componist und Musiklehrer, übernahm 1867 zugleich auch die Funktionen eines Dirigenten des Musikvereins »Euterpe«, die er bis 1869 ausübte, und wurde nach auffälliger Verzögerung endlich auch in das Lehrercollegium des Conservatoriums gezogen, dem er durch die Tüchtigkeit seiner Gesinnung und seines Strebens Ehre macht. Er unterrichtet an dem genannten Institut in den Fächern Harmonielehre, Contrapunkt, Composition und Pianofortespiel. Seine Compositionen zeugen von Talent, grossen Kenntnissen und hervorragendem Geschick; durch frischen, klaren Gedankenfluss und glatte Form sind dieselben wahrhaft ausgezeichnet zu nennen. Sie bestehen in Sinfonien, Sonaten, Stücken in kanonischer Form für Orchester, Trios, Solo- und Duo-Sonaten, Charakterstücken und dergleichen für Pianoforte, geistlichen Gesängen und Liedern.

Jadin, eine belgische Musikerfamilie, welche nach Frankreich übersiedelte und dort zu grossem Ruf gelangte. Als ältestes Glied wird George J. genannt, ein tüchtiger Fagottvirtuose, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Kapelle Ludwig's XV. in Versailles angestellt war. — Sein Bruder, Jean J., war lange Zeit in Brüssel als Musiklehrer und zugleich als Violinist im Orchester des Erzherzogs-Statthalters daselbst thätig, ging dann aber ebenfalls nach Paris, wo er Mitglied der königl. Kapelle wurde, Clavier- und Violinunterricht ertheilte und kurz vor Ausbruch der französischen Revolution starb. Von seinen Söhnen sind zu nennen: 1. Louis Emanuel J., geboren am 21. Septbr. 1768 zu Versailles, wurde, von seinem Vater musikalisch unterrichtet, einer der fertigsten Clavierspieler und Violinisten seiner Zeit, sowie sehr beliebter Componist. Früh schon ward er als Musikpage in der Maitrise der königl. Kapelle untergebracht, und widmete sich, nachdem er dieselbe verlassen hatte, unter Anleitung seines Bruders Hyacinthe (s. weiter unten) besonders noch dem höheren Clavierspiel. Als zweiter Cembalist wurde er 1789 in das Orchester des neu errichteten *Théâtre de Monsieur* gezogen, rückte 1791 in die erste Stelle und trat ein Jahr später aus dem Theaterverbande. Für

das Musikcorps der Pariser Nationalgarde, dessen Mitglied er so wie viele andere ausgezeichnete Musiker geworden war, schrieb er zahlreiche Harmoniestücke und componirte Cantaten, Lieder und Hymnen für die damaligen National- und patriotischen Feste. Im J. 1802 wurde er zum Professor am Conservatorium und 1806 zugleich zum Orchesterchef am Theater Molière ernannt. Seit 1814, nach Aufhebung des Conservatoriums, fungirte er als Gouverneur der Musikpagen bis zum J. 1830, ausgezeichnet 1824 durch den Orden der Ehrenlegion, worauf er pensionirt wurde. Seitdem lebte er meist auf dem Lande bei Montfort l'Amaury und starb um 1840. Für sein grosses Geschick in der Composition zeugen ausser den bereits bezeichneten Gelegenheitsarbeiten eine fast unübersehbare Menge von Instrumentalstücken aller Art, Gesängen und Romanzen, sowie gegen 30 grössere und kleinere zum Theil beliebt gewesene, gefällige Opern, wie: »*Amélie de Montfort*«, »*Les talismans*«, »*Mahomet II.*«, »*L'avare puni*«, »*Le négociant de Boston*«, »*La supercherie par amour*«, »*Les bons voisins*«, »*Les deux lettres*« etc. — 2. Hyacinthe J., geboren 1769 zu Versailles, genoss den Clavierunterricht seines Vaters, darauf den Hüllmandel's und wurde bei Errichtung des Pariser Conservatoriums zum Professor seines Instruments ernannt. Seine Unterrichtsmethode galt als vorzüglich und seine Instrumentalcompositionen, bestehend in Clavierconcerten, Sonaten und Leçons, Trios, Streichquartetten u. s. w., wurden sehr geschätzt. Leider starb er schon 1802 an einem Brustleiden zu Paris. — 3. George J., geboren 1771 zu Versailles, war ein Gesangsschüler Richer's und lebte bis 1817 als Singlehrer in Paris. Er ist der Componist zahlreicher Romanzen und Chansons, die seinen Namen auch in das Ausland trugen.

Jäger, eine deutsche Familie von vortrefflichen Musikern, deren ältestes Glied, Johannes J., ein Meister des Violoncellos war. Geboren am 31. Aug. 1748 zu Schlitz in der Grafschaft Görtz in Schlesien, trat er in seinen Jünglingsjahren als trefflicher Waldhornist in holländische Militärdienste und kam hierauf an den herzogl. Hof zu Stuttgart, wo er sich dem Violoncello widmete. Um 1776 wurde er als Kammervirtuose des Markgrafen von Anspach-Bayreuth angestellt und erhielt später den Titel eines markgräfl. Musikdirektors. Seit 1798 lebte J. privatisirend und sich dem Unterricht seiner beiden Söhne widmend, in Breslau. Diese letzteren sind: 1. Johann Zacharias Leopold J., geboren 1777 zu Anspach und schon in seinem neunten Jahre als Violoncellist bewundert, liess sich 1787 am königl. Hofe zu Berlin hören und erhielt von der Königin ein jährliches Stipendium von 100 Thalern bewilligt. Nach mehreren Kunstreisen, die auch später fortgesetzt wurden, liessen sich Vater und Sohn 1798 in Breslau nieder, wo sie als Virtuosen ersten Ranges und als Lehrer ihres Instrumentes hochgeschätzt waren. — 2. Ernst J., geboren 1800 in Breslau, machte als zehnjähriger Knabe in seiner Geburtsstadt sowie auf Kunstreisen, die er mit dem Vater durch Deutschland und Ungarn unternahm, ausserordentliches Aufsehen. Ein vorrübergehender Unterricht bei Bernh. Romberg bewirkte, dass er bald seinen Vater und Bruder in der Meisterschaft auf dem Violoncello übertraf. Mit Beiden lebte er in behaglichen Verhältnissen und wie diese als Concertspieler sehr gesucht, in Breslau bis 1825, in welchem Jahre er einem Rufe als Kammermusiker und Solo-Violoncellist der königl. Kapelle nach München folgte.

Jäger, Franz, ungemein beliebter deutscher Tenorsänger, geboren 1796 zu Wien, wurde als ausserordentlich stimmbegabt erst, als er bereits Schullehrergehülfe (nach Anderen Schuhmachergeselle) war, vom Kapellmeister Weigl entdeckt und dem Gesangunterricht sowie der Bühne zugeführt. Im J. 1817 debütirte er als Ramiro in Isouard's »Aschenbrödel« im Theater an der Wien und machte 1820 seine ersten erfolgreichen Kunstausflüge. Bis 1824 war er der bevorzugte Lieblingssänger der Wiener, worauf er sich für das königsstädtische Theater in Berlin gewinnen liess und hiermit in die Glanzzeit seiner Künstlerlaufbahn trat. Im J. 1828 ging er nach Stuttgart, wo er jedoch

nicht sehr gefiel, so dass er bald den Schauplatz seiner Triumphe, Berlin, wieder aufsuchte. Dort fand man aber seine Stimme dem Verfall anheimgefallen und versagte ihm den früheren Beifall. Auch in München 1831 wollte es ihm nicht gelingen, sich die Gunst des Publikums zuzuwenden. Gastreisen nach österreichischen Provinztheatern und nach Wien, wo er kaum zum Auftreten gelangen konnte, brachten ihm ebenfalls keinen nennenswerthen Erfolg. Eine hartnäckig auftretende Heiserkeit des ermüdeten Stimmorgans setzte diesen letzten Versuchen vollends ein Ziel, und er musste der Bühne gänzlich entsagen. Er nahm 1836 die Stelle als Gesanglehrer am Hoftheater in Stuttgart an, der er sich mit Eifer widmete, und starb daselbst am 10. Mai 1852. Seine frühere vortreffliche Ausbildung unter Weigl's Aufsicht befähigte ihn, auch als Vocalcomponist mit sehr sanggerecht und gemüthvoll geschriebenen Liedern aufzutreten, von denen das »Der Traum des ersten Kusses« überschriebene noch lange nach seinem Tode sich der Popularität erfreute.

Jäger, Konrad, s. Geiger.

Jägertrummet, Jägertrommet oder Jägerhorn hiess im 17. Jahrhundert ein kleines, unserem heutigen Posthorn nicht unähnlich gebautes Horn, welches die Jäger führten. Dasselbe war mit dicht kreisförmigen Windungen gefertigt und hatte kaum die Raumausdehnung der damals gebräuchlichen Trompete, weshalb wohl die Benennung J. allgemein gebräuchlich wurde. Eine Abbildung davon findet sich in der »*Syntagm. mus.*« von Prätorius Tom. II. auf der achten Kupfertafel, und ist diese Darstellung in den meisten später erschienenen musikhistorischen Werken genau wiedergegeben. O.

Jähns, Friedrich Wilhelm, königl. preussischer Musikdirektor und Professor in Berlin, wurde am 2. Jan. 1809 daselbst geboren und von sorgsamen Eltern erzogen. Schon früh wurde sein Talent zur Musik erkannt und durch den Unterricht des geschätzten Pianisten Charles Detroit genährt. Seine schöne Sopranstimme und seine äussere Erscheinung interessirten hervorragende Mitglieder des königl. Theaters: den Baritonisten H. Blume und den Schauspieler Lemm; sie lenkten die Aufmerksamkeit des Intendanten Grafen Brühl auf den Knaben, bestimmten die Eltern, ihn der Bühne zu widmen, und bald wurde J. als Sopran in den Chor der königl. Oper eingestellt, wirkte bei Aufführung classischer Werke mit und trat in einigen kleinen Rollen im Schauspiel auf. Da hierdurch jedoch sein Schulbesuch litt, so zogen ihn die Eltern nach etwa einem Jahre von dieser direkten Vorbildung für die Bühne zurück. Die Fortgewährung freien Besuches von Theater und Concertsaal liess aber auch in der Folge alle bedeutenden Werke und Meister der dramatischen Kunst und der Musik an J. vorübergehen. Von diesen künstlerischen, ihn in der Stille fortbildenden Erlebnissen sollte endlich eines entscheidend auf den Knaben wirken: die Erstlingsaufführung des »Freischütz« unter C. M. v. Weber's eigener Leitung (18. Juni 1821). Diese riss ihn zum Enthusiasmus hin und entzündete in ihm jene Liebe zu Weber's Muse, welcher J. bis ins Alter treu geblieben ist. Mit nachhaltigem Fleisse hatte er sich bisher schon dem Studium des Clavierspiels hingegeben; bald empfing er auf dem Gymnasium zum grauen Kloster auch die erste gründliche Unterweisung im Gesange durch Ed. Grell.

Indessen hielten seine Gönner die Absicht, J. der Bühne zuzuführen, fest, und nach seinem Abgange vom Gymnasium übernahmen, hingebend und uneigennützig, Lemm die dramatische, Stümer die gesangliche Ausbildung des Jünglings, der nun eine Reihe von Parthien ernsten Faches auf der Privatbühne »Urania« gab, die damals Vorzügliches leistete. Daneben setzte J. seine musikalischen Bestrebungen fort, geleitet von dem königl. Kammermusiker Louis Horzizky, Flötisten und Pianisten, einem trefflichen Schüler Berger's und Zelter's. Dieser feinsinnige Künstler und geschickte Componist blieb bis zu seinem allzu frühen Tode J.'s Lehrer im Clavierspiel wie Theorie. Bald unternahm bei ernstem Weiterstudium J. selbstschöpferische Versuche, die Aner-

kennung fanden; seine Bethätigung als Sänger und Pianist öffnete ihm zugleich einflussreiche Kreise, und endlich errang er mit seinem ersten gestochenen Gesangwerke einen entschiedenen Erfolg. Dies Ereigniss brachte in J. den schon längst emporgewachsenen Entschluss, die theatralischen Bestrebungen aufzugeben und die musikalische Laufbahn zu betreten, zur vollen Reife. Als Concertsänger mit Beifall aufgenommen, zählte J. bald zu den gesuchten, und in nicht langer Zeit zu den ersten Gesanglehrern Berlins. Als solcher bis jetzt noch rüstig wirkend, hat er über 900 Schüler und Schülerinnen privatim unterrichtet; auch Prinzessin Louise von Preussen, die Tochter des Prinzen Karl, zählte dazu von 1849 bis 1852; zugleich war er am Hofe dieses Prinzen bis 1856 als leitender Musiker und Sänger bei Festlichkeiten thätig.

Im Novbr. 1845 begründete J. einen Gesangverein, welchem er 25 Jahre hindurch bis Decbr. 1870 als Director vorstand. Der »Jähns'sche Gesangverein« widmete sich in seinem fein geschulten gemischten Chore den Werken der besten Meister geistlicher und weltlicher Musik. Im Hause des verewigten Schinkel ins Leben getreten, hatte derselbe das Glück, seine Versammlungen und Uebungen fast ausschliesslich im Laufe seines Bestehens nach und nach in den schönen Sälen vier verschiedener königl. Ministerien halten zu dürfen. — Neben den Erfolgen seiner Lehrer- und Dirigententhätigkeit hat J. deren nicht minder als Componist aufzuweisen. Im Stich erschienen von ihm von 1829 bis jetzt über 130 ein- und mehrstimmige Gesänge (darunter mehrere Kirchensachen), ferner 1834 ein grosses Trio für Piano, Violine und Cello, ein melodisch und harmonisch frisches und glänzendes Werk, op. 10 (Berlin, Schlesinger), an welchem sich 1835 einer der seltenen literarischen einfachen Diebstähle vollzog, insofern dasselbe in Paris, gänzlich unverändert in Partitur und Stimmen, unter folgendem Titel herauskam: »*I^er Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncello dédié à son ami Mr. Henri de Limay par Charles Merz*«, op. 34. Ferner erschienen von J.: »Grosse Sonate« für Pianoforte und Violine, op. 32 (Meyerbeer dedicirt; Wien, Haslinger); »Grosses Duo« für Pianoforte und Cello, op. 33 (ebendas.); »4 *Pièces caractéristiques*« für Pianoforte, op. 29 (ebendas.); »Heeres-Auszug und Heimkehr«, zwei deutsche Festmärsche für Pianoforte zu vier Händen auf das Jahr 1871, op. 49 und 50 (Berlin, Schlesinger) und andere Pianofortewerke kleineren Umfangs. — Ungedruckt blieben bis jetzt eine namhafte Anzahl von Gesängen und Pianoforte-Compositionen, unter denen die zu vier Händen von hervorragendem Werthe — alles Arbeiten hauptsächlich aus den späteren Jahren bis zur Gegenwart und Belege einer immer frischen Arbeitskraft und nie erlöschender Freude am Schaffen.

Eine ausgezeichnete Stelle nimmt J. als Arrangeur ein; er bearbeitete als solcher u. A. Spontini's »Borussia« und »Festmarsch« für Pianoforte zu vier Händen; das Bedeutendste aber in dieser Richtung leistete er in den vierhändigen Pianoforte-Arrangements Weber'scher Werke, welche in ihm ihren verständnissvollsten Interpreten gefunden haben. Dahin gehören die derartigen Bearbeitungen der vier grossen Pianoforte-Sonaten op. 24, 39, 49 und 70; des grossen Trios op. 63, des zweiten grossen Clavier-Concerts in *Es*, der grossen Messe No. I in *Es*, wie der Ouvertüren zu »Freischütz« und »Preciosa«. Auch ist hier seiner kritischen Neu-Ausgaben, der von 100 Weber'schen Liedern und der neuen vollständigen Clavierauszüge von »Oberon« und »Preciosa« (sämmtlich Berlin, Schlesinger) zu gedenken. — Dem Meister Weber ist denn auch ganz vorzugsweise J.'s schriftstellerische Thätigkeit gewidmet, deren Hauptwerk von der Kritik des In- und Auslandes als eine musterhafte Arbeit von grossem und dauerndem Werthe einstimmig anerkannt wurde. Es ist dies der gegen 500 Seiten starke Band, betitelt: »C. M. von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen, mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Aus-

gaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift« (Berlin, 1871). Dieser grossen Arbeit, welcher nur etwa Köchel's »Mozart« verglichen werden kann, schloss sich an: »C. M. v. Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen. Mit einem neuen Bildnisse Weber's« (Leipzig, 1873). Bei gedrängter Kürze ist diese Biographie wohl das Zuverlässigste, was in so engem Rahmen über den Meister erschienen. Auch eine namhafte Anzahl einzelner Aufsätze hat J. in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht. — Von Bedeutung ist die musikalische Bibliothek J.'s, als deren seltenster und werthvollster Schatz eine Sammlung von »*Weberiana*« erscheint, welche gegen 3500 Pièces umfasst. Unter den Noten-Autographen Weber's befinden sich darin u. A. die vollständigen Entwürfe zu »Euryanthe« und der »Aufforderung zum Tanz«, die Lieder zu »Leyer und Schwert«, die Messe in *Es* etc.; ungedruckt: ein Concert für Viola, die Theatermusiken zu »Yngurd« und E. Gehe's »Heinrich IV.«, mehrere früheste Jugendarbeiten Weber's etc.; dazu kommen gegen 300 eigenhändige Briefe und Schriftstücke des Meisters, gegen 700 Briefe desselben in Copie, dessen sämmtliche gedruckte und ungedruckte Werke, jene in der ersten und fast allen Ausgaben und Arrangements des In- und Auslandes, diese in Copie; eine ganze Literatur über Weber in grösseren Werken und kleineren Einzelschriften, eine Sammlung bildlicher Darstellungen, Weber betreffend, darunter allein 86 Bildnisse desselben, Reliquien, Curiosen u. v. A. Diese »*Weberiana*« sollen nach J.'s Ableben an eine öffentliche Staatsbibliothek übergehen. — Aeusserliche Anerkennungen, die J. geworden, sind: 1849 seine Ernennung zum königl. Musikdirector, 1870 desgleichen die zum k. Professor; ferner 1871 die Verleihung des Ritterkreuzes des k. k. österreichischen Franz-Josef-Ordens, des Ritterkreuzes 1. Klasse des grossherzogl. badischen Ordens vom Zähringer Löwen, des Ritterkreuzes 2. Klasse des herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens, der goldenen Medaille durch den König Ludwig II. von Baiern, wie 1846 einer gleichen durch den damaligen Kronprinzen Georg von Hannover. — Ein von Stein gezeichnetes, von C. Fischer lithographirtes ähnliches Bildniss von J. erschien 1854 in Berlin, Trautwein (Bahn).

Jaell, Alfred, vorzüglicher Pianofortevirtuose, geboren am 5. März 1832 zu Triest, wurde von seinem Vater anfangs im Violinspiel unterrichtet, ging aber in seinem sechsten Jahre zum Clavier über, auf dem er so reissende Fortschritte machte, dass er von 1843 an als angestauntes Wunderkind grosse Concertreisen unternehmen konnte. Wien, Mailand und das südliche Frankreich waren damals die Hauptstätten seiner Triumphe. Ende 1845 begab er sich nach Brüssel, wo er zwei Jahre lang blieb und nur einige Ausflüge nach Holland machte, hierauf 1847 nach Paris, wo man ihm als Pianisten huldigte. Er blieb dort bis zur Februarrevolution von 1848 und trat dann eine mehrjährige Concertreise nach Amerika an. Im J. 1854 durchflog er Deutschland, Polen und Russland und hielt sich in Leipzig und Paris länger auf, überall unverminderte Triumphe einerntend. Vom König von Hannover wurde er zum Hofpianisten ernannt und erfreute sich auch zahlreicher anderer Auszeichnungen. Seit 1860 wechselte er seinen Aufenthalt zwischen Holland und Paris und begleitete im Winter 1864 und 1865 die Sängerin Carlotta Patti als Concertgenosse durch Deutschland, ohne jedoch namhafte Erfolge aufweisen zu können, da er bereits durch geistvollere Pianisten in den Schatten gestellt war. Nur in Italien und Frankreich begegnete er nach wie vor der alten Anhänglichkeit, und er gab auch während und nach dem französischen Kriege von 1870 seiner Sympathie für die besiegte Nation unverhohlenen Ausdruck. Verheirathet ist er mit der vortrefflichen Pianistin Trautmann, mit der zusammen er häufig in Paris und in französischen Badeorten Concerte giebt. Sein Spiel ist im höchsten Grade fertig und imponirt durch Glanz, aber nicht durch Tiefe. Diesen Eigenschaften entsprechend sind auch seine Compositionen, bestehend

in Transscriptionen, Salonstücken, Fantasien über Opernmelodien und anderen schalen Claviersachen. Er hat es in Folge seines unausgesetzten Touristenlebens auch nicht zu einem einzigen gehaltvollen grösseren Werke gebracht.

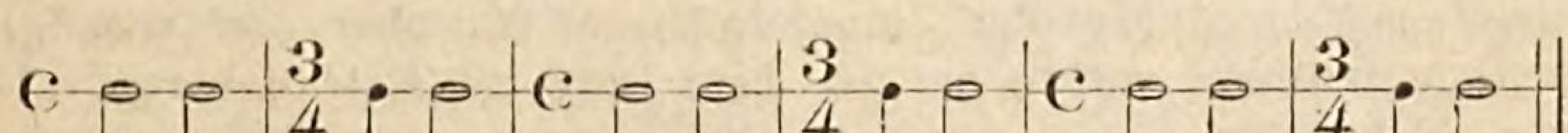
Jäschke, Hermann Gustav, tüchtiger deutscher Violinist, geboren am 13. Decbr. 1818 zu Breslau, machte sich im localen Umkreise als hervorragender Vertreter seines Instrumentes rühmlich bekannt. An die grössere Oeffentlichkeit trat er als Componist von Clavier- und Violinstücken.

Jaffé, Moritz, guter Violinist und talentvoller Componist, geboren am 3. Jan. 1835 zu Posen, wurde von seinem Vater, der Gutsbesitzer war, ebenfalls für die Landwirthschaft bestimmt und musste die Gymnasien in Posen, Bromberg und seit 1853 in Berlin besuchen. Nachdem er in der Provinz einen nothdürftigen Musikunterricht genossen hatte, wurde er in Berlin ein fleissiger Violinschüler von H. Ries und trat in die königl. Orchesterschule. Zugleich begann er bei C. Böhmer die theoretischen Curse. Der Abneigung seiner Familie gegen musikalische Studien musste er endlich nachgeben und in ein Bankgeschäft treten. Dort hielt er es jedoch nicht lange aus und begab sich 1858 heimlich nach Paris, wo er bei Maurin und bei Massard Violinspiel sowie bei Hauptner Compositionslehre studirte. Nach Berlin zurückgeführt, musste er sich wieder der industriellen Thätigkeit zuwenden, liess sich aber von Ferd. Laub vollends ausbilden; öffentlich aufzutreten wurde ihm jedoch nicht gestattet. So sehr ihm das Glück in seinen industriellen Unternehmungen zur Seite stand, so wenig befriedigt fühlte er sich von der Consequenz, der Kunst nur als Dilettant nahe stehen zu dürfen, und nachdem er sich eifrig den Studien des Contrapunktes und der Instrumentation unter Leitung R. Wüerst's und sodann Ludw. Bussler's hingegeben hatte, entsagte er den Handlungsgeschäften und widmete sich in gesicherten Verhältnissen seit 1870 ausschliesslich der Musik. Er hat bis jetzt zwei Opern, »Das Käthchen von Heilbronn«, aufgeführt in Augsburg und Prag, und »Eckehard«, componirt, ausserdem ein Streichquartett, eine Rêverie für Violine, mehrere Preislieder für das deutsche Liederbuch u. s. w. Bedeutend ist J. als Quartettgeiger; als solcher weiss er fast sämmtliche Quartette von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert u. s. w. auswendig.

Jagati nennen die Inder einen musikalischen Rhythmus der Hymnen der Veda's (s. d.). Bis heute herrschen über diese Rhythmen im Allgemeinen, wie über den J. genannten noch verschiedene Anschauungen. Benfey behauptet, der J. bestehe aus vier Abtheilungen, jede aus zwölf Sylben gebildet, welche Sylben zuweilen je sechs, zuweilen je zwölf eine Strophe ausmachen. Jedes Glied hat iambisches Metrum, jedoch die Schwere auf dem letzten Theil

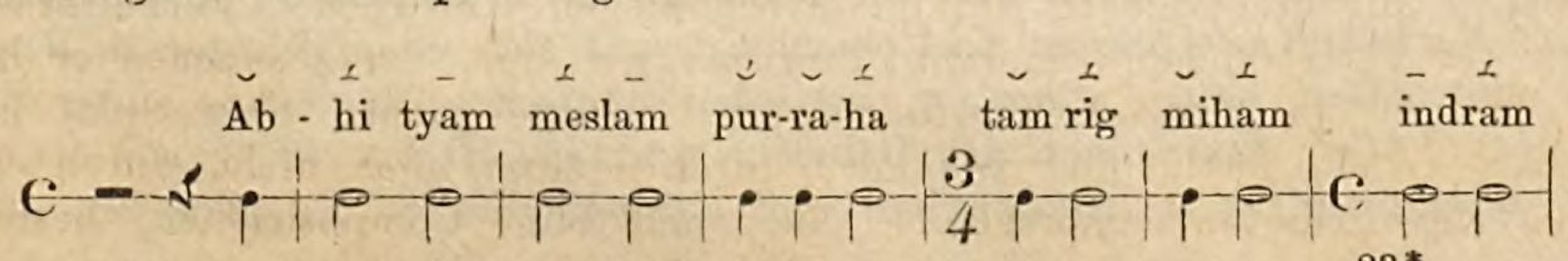


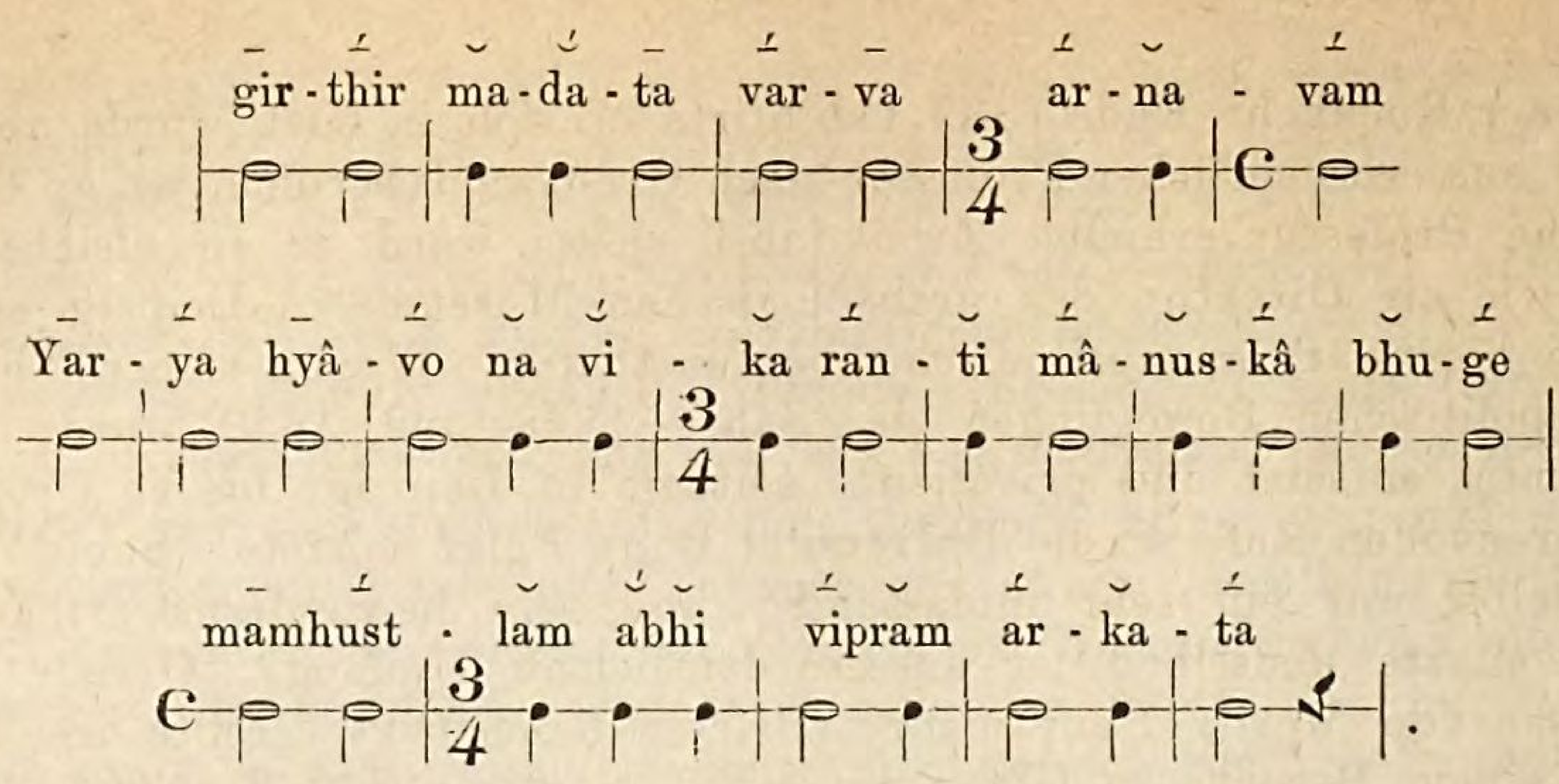
, wodurch ein regelmässiger musikalischer Rhythmus entsteht. In gewissen Hymnen gestaltet sich der J. jedoch so, dass auf einen Spondeus ein Iambus folgt, und noch andere mehr hiervon abweichende J. findet man im modernen Volksgesang, wie:



etc.

M. Müller theilt alle vedischen Rhythmen in sieben Klassen, und findet, dass der J. aus 12+12+12+12 Sylben im rein iambischen Zeitmaass besteht. Derselbe giebt als Beispiel folgende Sätze:





Gewissheit über die J. kann erst die Zukunft bieten (s. Indische Musik). 0.

Jagdhorn (ital.: *corno da caccia*, franz.: *cor du chasse)* oder Waldhorn, s. Horn.

Jagemann, Christian Joseph, deutscher Gelehrter, geboren 1735 zu Dingelstädt im Eichsfeld, wurde nach einem wechselvollen Mönchs- und Priesterleben 1773 Direktor am katholischen Gymnasium zu Erfurt und 1775 Privatbibliothekar der Herzogin Amalie von Weimar. Als solcher starb er am 4. Febr. 1804 zu Weimar. Der »Deutsche Merkur« brachte von ihm 1796 einen Beitrag zum Leben und zur Würdigung Sacchini's. — Seine Tochter, Karoline J., geboren 1778 zu Weimar, glänzt unter den Sternen der deutschen Bühnengesang- und Schauspielkunst. Durch ihre ausserordentliche Schönheit und ihr sich schon früh kund gebendes seltenes Talent nahm sie die Herzogin Amalie völlig für sich ein, welche sie nach Mannheim sandte und durch das Sängerpaar Beck, sowie durch Iffland gründlich für die Bühne ausbilden liess. Von dort, wo sie bereits höchst erfolgreich aufgetreten war, zurückgekehrt, debütirte sie am 19. Febr. 1797 im »Oberon« von Wranitzky und wurde als Hofsängerin am weimar'schen Theater angestellt. Durch ihre körperlichen Reize, wie durch ihr seelenvolles Spiel, ihren unvergleichlichen Vortrag und ihre im Tragischen ergreifende Darstellung riss sie Alles zur Bewunderung hin und einige Ausflüge, besonders ein Gastspiel in Berlin im J. 1801, vermehrten ihren Ruhm. Selbst Goethe und Schiller huldigten ihr, und der Grossherzog Karl August buhlte um ihre Liebe. Erst nach langem Widerstreben ergab sie sich dem Letzteren und wurde unter dem Namen Frau von Heigendorf mit dem Rittergut Heigendorf beschenkt. Ihrem seitdem mächtigen Einflusse soll sogar Goethe gewichen sein, indem er, um ihr gänzlich das Feld zu räumen, 1821 von der Verwaltung der Bühne zurücktrat, auf welche sie von da an bis zum Tode des Grossherzogs, als Künstlerin noch 1822 bewundert, den grössten Einfluss ausübte. Hierauf musste sie, gehasst vom Hofe und dem Lande, Weimar verlassen und ging nach Berlin, wo sie mehrere Jahre zurückgezogen verlebte. Seit 1830 jedoch hielt sie sich abwechselnd auf ihrem Gute, in Mannheim und anderen deutschen Städten auf. Sie starb 1847 zu Dresden.

Jahn, Otto, einer der berühmtesten Philologen und Archäologen Deutschlands, aber auch tüchtiger Musiker, mustergültiger Kritiker und vorzüglicher musikalischer Schriftsteller, wurde am 16. Juni 1813 zu Kiel geboren. Durch seinen Vater, welcher Syndicus war, erhielt J. eine vortreffliche Gymnasialbildung, erst in seiner Vaterstadt, dann zu Schulpforta, mit welcher eine unausgesetzt eifrige Beschäftigung mit Musik verbunden war. Seine Universitätsstudien begann er 1831 zu Kiel unter Nitzsch, setzte sie zu Leipzig unter Hermann fort und vollendete sie von 1833 an unter Lachmann und Böckh zu Berlin. Nachdem er 1836 in Kiel promovirt und sich einen Winter in Kopenhagen aufgehalten hatte, ging er, von der dänischen Regierung unterstützt, 1837 nach Paris, dann nach der Schweiz und im Herbst 1838 nach Italien, wo er zu Rom eifrig archäologischen und altmusikalischen Forschungen oblag.

Nach seiner Rückkehr Ende 1839 habilitirte er sich in Kiel, wurde aber schon 1842 als ausserordentlicher Professor nach Greifswald berufen, wo er 1845 eine ordentliche Professur erhielt. Zwei Jahre später ward er in gleicher Eigenschaft sowie als Direktor des archäologischen Museums in Leipzig angestellt, und auch hier war er musikalisch überaus thätig. Wegen seiner Theilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1848 und 1849 wurde er 1851 seines Amtes entsetzt und privatisirte seitdem in Leipzig, bis er Ostern 1855 einem ehrenvollen Rufe an die Universität Bonn Folge leistete. Sein Wirkungskreis daselbst war ein sehr umfassender und sein bewundernswerther Privatfleiss erweiterte denselben zu ausserordentlichem Umfang. Gerade mit der Herausgabe von Moritz Hauptmann's Briefen beschäftigt, ereilte ihn leider zu früh bei einem Besuche in Göttingen am 9. Septbr. 1869 der Tod.

J. hat sich das Heimath- und Bürgerrecht auf drei Gebieten gewonnen, deren jedes die volle Zeit und Kraft des Einzelnen sonst zu fordern pflegt: auf dem der classischen Philologie und Archäologie, der deutschen Literatur, namentlich der mittelalterlichen, endlich der Geschichte der Musik. Sein der letzteren gewidmetes Hauptwerk ist die grosse »W. A. Mozart« betitelte Biographie (4 Bde., Leipzig, 1856 bis 1859; zweite umgearbeitete Aufl., 2 Bde., Leipzig, 1867). Unermesslich ist die Ausbeute geduldiger, liebevoller, wissenschaftlicher Arbeit, die hier niedergelegt worden. Nicht allein in dem Reichthum und der Zuverlässigkeit des thatsächlichen Stoffs, wie in der ruhigen Sicherheit des kritischen und ästhetischen Urtheils ist diese Lebensbeschreibung unübertroffen und für alle Zeiten mustergültig, sondern auch noch durch den wichtigsten Vorzug, der sie zu einem biographischen Kunstwerk stempelt. Während sie nämlich das Wesen ihres Helden aus dessen innerster Naturanlage, wie aus den verschiedenen, es nährenden und kräftigenden Bildungselementen organisch sich entwickeln lässt, während sie in der Mannigfaltigkeit des Einzelnen stets die Beziehungen zum Ganzen gegenwärtig hält, entfaltet sie ein Schauspiel, das in seiner reinen Harmonie, durchsichtigen Klarheit und allseitigen Folgerichtigkeit kaum minder erhebend, als irgend welche unter den Schöpfungen, die dem hier geschilderten Leben ihre Entstehung verdankten, ist. Dabei erscheint der Tondichter Mozart werdend und wachsend stets in innigster Wechselwirkung mit den Menschen und Dingen um ihn her; gleich einem mächtigen Stamm mit allen Zweigen, Blättern, Blüthen und Früchten, nicht minder mit dem gesammten Erdreich, das seine Wurzeln umklammern, ist hier die Gestalt des Meisters herausgehoben aus dem Boden der Culturgeschichte. Der grossen Mozart- sollte eine ähnliche Beethoven-Biographie folgen, zu der J. bereits eine Fülle unschätzbaren Materials mühsam zusammengebracht hatte. Er sollte seinen Vorsatz jedoch unerfüllt lassen und die auf diese Arbeit mit Recht gesetzten grossartigen Erwartungen durch den Tod vereiteln.

Seine in verschiedenen Zeitschriften zerstreuten musikalisch-kritischen Artikel gab J. unter dem Titel »Gesammelte Aufsätze über Musik« (Leipzig, 1866) heraus. Namentlich mit den »Grenzboten« hat er bis zuletzt in lebhafter Verbindung gestanden; sie verdanken ihm auf musikalischem Felde zwei geistvolle Berichte über die beiden grossen niederrheinischen Musikfeste von 1855 und 1856, einen an kritischer und biographischer Belehrung reichen Aufsatz über die Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke, endlich die geharnischten Artikel über Berlioz und Rich. Wagner. Der begeisterte Bewunderer und kundige Ausleger des classischen Alterthums, dem in den Schöpfungen der Wiener Tonschule eine ähnliche Welt der Schönheit aufleuchtete, wie sie einst dem antiken Ideal entblüht, erblickte in den Tonstürmen der jüngsten romantischen Schule nur die rohen Ausbrüche kunstfeindlicher Willkür. Endlich hat J. noch eine Schrift »Ueber Mendelssohn's Paulus« (Kiel, 1842) und einen durch seine kritische Sorgfalt musterhaften Clavierauszug von Beethoven's »Leonore« (Leipzig, 1851) verfasst. Auch als Componist von Chor- und Sololiedern, denen Weihe und Innigkeit der Stimmung, Fluss und Adel des Aus-

drucks nachzurühmen ist, hat er sich versucht. Sinnige Weisen hat er endlich zu einigen Gedichten aus Klaus Groth's »Quickborn« gesetzt. Eine in strengster philologischer Zucht geschulte Kritik, umfassendste Weite des allgemeinen geistigen wie des künstlerischen Gesichtskreises, die damit zusammenhängende Besonnenheit, Reife und Unbefangenheit des Urtheils, die innigste Vertrautheit mit der geschichtlichen Entwickelung der Musik, das klare Bewusstsein von ihrem ästhetischen und nicht minder von ihrem ethischen Beruf, dazu genaue Bekanntschaft mit ihrem technischen Werkzeug, endlich eine selbst unter deutschen Gelehrten seltene Arbeitskraft, alle diese Eigenschaften im erhebenden Bunde zeichneten J. aus und sichern ihm einen der allerersten Plätze in der musikalischen Literaturgeschichte.

Jaina ist der Name einer Blattflötenart aus weichem Schilfrohr, welche bei den Indianern im westlichen Südamerika, wie Tschudi in seinen Reiseskizzen aus Peru (1846) berichtet, heimisch ist. Der Ton dieses Instruments soll auf die Indianer schwermuthsvoll wirken, so dass derselbe sie aus dem lärmendsten Toben sofort zur grössten Ruhe und Andacht umzustimmen vermochte. 0.

Jaladhamala heisst in der indischen Musik ein Rhythmus aus 52 Sylben, welche in folgenden Längen gegeben werden müssen:



Er wird vier Mal wiederholt und vier Glieder sind zuzusetzen (s. Indische Musik). 0.

Jaleo de Xeres (span.), ein in Spanien gebräuchlicher Nationaltanz von lebhaftem Charakter. Durch die moderne Oper und das Ballet ist er allgemeiner bekannt geworden.

Jalousieschweller nannte Grenié eine Vorrichtung an der Orgel, die er 1811 erfand und vermöge welcher er den Klang mehrerer Register nach Belieben zu- und abnehmen lassen konnte. Er baute zu dem Ende die Register, welche er sich in dieser Weise zu Gebote stellen wollte, in einen festgeschlossenen Kasten. Die eine Wand dieses Kastens bildeten Jalousienläden, welche von dem Spieler nach Belieben geöffnet und geschlossen werden konnten, so dass, je nachdem der Ton der Orgelpfeifen freier oder behinderter nach Aussen gelangte, sich die Kraft desselben kundgab. Man regiert die Jalousien durch unter dem Orgelmanuale angebrachte Registerstangen, welche mit dem Knie behandelt werden, oder durch an der Seite oberhalb des Pedals befindliche Hebel, die mit den Füssen niedergetreten werden; beide Registerzugarten werden mittelst einer Feder wieder in die Ruhelage getrieben (s. auch Crescendo- und Decrescendozug). 2.

Jamard, französischer Geistlicher und Mathematiker, geboren 1720 in der Normandie, war Prior in Roquefort und veröffentlichte Untersuchungen über die Theorie der Musik nach einem Werke Ballière's über denselben Gegenstand.

Jamata-Koto oder Jamata-Kollo nennen die Japanesen ein Saiteninstrument, das dem Kin (s. d.) der Chinesen ähnlich, doch viel roher gebaut ist. Dasselbe, die Harfe des gemeinen Volkes, besitzt einen Bezug von nur sechs Saiten und diese werden mit einem Plektrum behandelt. 0.

Jambe-de-Fer, Philibert, französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Lyon (nicht, wie vielfach mitgetheilt, zu la Fère), bekannte sich zur calvinistischen Religion und hat in Folge dessen die Psalmbearbeitungen dieser Kirche in Musik gesetzt. Er scheint auch einige Zeit in Poitiers und Paris gelebt zu haben, dürfte aber in Lyon, vielleicht sogar als ein Opfer der Bartholomäusnacht, im August 1572. gestorben sein. Seine bekannt gebliebenen Werke sind: »*Les cent psaumes de David mis en français par Jean Poictevin, à quatre parties*« (Poitiers, 1549; spätere Ausg. 1551 und Paris, 1558); »*Les*

vingt-deux octonnaires du psalme 119 *de David, traduits par J. Poictevin, mis en musique à* 4 *parties*« (Lyon, 1561); »*Les cent et cinquante psaumes de David, mis en rimes françaises par Clément Marot et Théodore Bèze à quatre et cinq parties*« (Paris, 1561, und Lyon, 1564).

Iambikon (griech.) hiess einer der fünf Theile der den Sieg des Apollon über den Drachen Python feiernden Hymne, mit welcher die in den pythischen Spielen zu Delphi um den musikalischen Preis wetteifernden Sänger sich hören lassen mussten.

Iamblĭchus, ein neuplatonischer Philosoph aus Chalcis in Cölesyrien, lebte im 4. Jahrhundert n. Chr. und war ein Schüler des Porphyrius. An dem Kaiser Julian fand er, als Vertheidiger des alten Götterglaubens, einen begeisterten Verehrer. Von seinen vielen Schriften, von denen u. A. eine Abhandlung über die Musik verloren gegangen zu sein scheint, sind ausser einigen mathematischen noch übrig ein grösseres Fragment des Lebens des Pythagoras und eine Ermahnung zur Philosophie, beide von Kiessling (Leipzig, 1813 und 1815) herausgegeben. Das Meiste, was von der Lehre des Pythagoras über die musikalischen Proportionen noch bekannt geblieben ist, stammt aus dem zuerst genannten Bruchstück.

Iambos (griech.; latein.: *Iambus*) heisst in der Metrik theils ein aus einer kurzen und langen Sylbe (◡ —) bestehender Versfuss, theils überhaupt ein aus mehreren solchen Füsse zusammengesetzter Vers, auch der iambische Vers genannt, dessen Erfindung man dem altgriechischen Dichter und Tonkünstler Archilochus (s. d.) zuschreibt, der ihn schon völlig ausgebildet in seinen Schmähgedichten angewendet hat (s. auch Metrum).

James, John, berühmter englischer Orgelvirtuose und Componist, geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, fungirte an mehreren Kirchen in London als stellvertretender Organist, wobei er sich auf jährlich acht Pfd. Sterl. stand. Gleichwohl übertraf er hoch alle Organisten, für die er aushülfeweise eintrat, und seine Kunst zu improvisiren und frei zu phantasiren soll anstaunenswerth gewesen sein. Zu einer festen Anstellung vermochte er leider nicht zu gelangen, da er zu sehr dem Trunke und anderen Ausschweifungen ergeben war. Er starb 1745 zu London und wurde in hervorragend feierlicher Weise beerdigt, da zahlreiche Musiker sich einfanden und eine Trauerhymne seiner Composition ausführten. Hinterlassen hat er einige Fantasien und Capriccios für Orgel im grossen Style Händel's, sowie viele Gesänge. — Ein englischer Flötist neuerer Zeit, William N. James, ein Schüler Nicholson's, hat unter dem bescheidenen Titel »*A word or two on the flute*« (London, 1826) ein ziemlich umfangreiches Buch veröffentlicht, welches auf 252 Seiten die technischen, bei der Flöte in Betracht kommenden Gegenstände behandelt und biographische Notizen über zahlreiche Flötenvirtuosen älterer und neuerer Zeit giebt. Eine Uebersetzung dieses Buches im Auszuge von Karl Grenser befindet sich im Jahrg. 1830 der »Leipziger allgem. musikal. Zeitung«.

Jan, latinisirt *Janus*, ist der Name zweier Componisten des 17. Jahrhunderts. 1. David J., ein niederländischer Tonkünstler, veröffentlichte die 150 Psalme David's, nach Melodien der reformirten Kirche für vier bis acht Stimmen gesetzt (Amsterdam, 1600). — 2. Martin J., um 1650 Cantor zu Sorau, dann Rector zu Sagan, endlich Prediger, zuerst in Eckersdorf bei Sagan und dann im Brieg'schen, starb daselbst zwischen 1665 und 1670. Sein Hauptwerk ist das »*Passionale melodicum*« (Görlitz, 1663), wie er denn überhaupt als Componist von Choralweisen bei seinen Zeitgenossen vortheilhaft bekannt gewesen war.

Janacconi, Giuseppe, auch häufig Jannaconi und Jannacconi geschrieben, vortrefflicher Kirchentonsetzer der neueren römischen Schule, wurde 1741 zu Rom geboren. Sein erster Lehrer im Gesang, Accompagnement und den Anfangsgründen des Contrapunktes war Soccorso Rinaldini, Sänger der päpstlichen Kapelle, worauf J. bei Gaetano Carpini, Kapellmeister an mehreren

Kirchen in Rom, seine Studien fortsetzte. Vollkommen ausgebildet, wurde er mit Pasquale Pisari befreundet, mit dem zusammen er einen grossen Theil der Werke Palestrina's in Partitur setzte, bei welcher Arbeit sich J. so kenntnissreich und geschickt zeigte, dass Pisari erklärte, kein Anderer sei so würdig, die Traditionen der altrömischen Schule weiter zu verpflanzen. In der That errichtete J. auch eine Schule für Composition, welcher Italiener und Ausländer zueilten, und aus der u. A. Basili und Baini hervorgegangen sind. Im J. 1811 wurde J. zum Kapellmeister des Vaticans und der St. Peterskirche ernannt, als welcher er Nachfolger Zingarelli's war, der das Direktorium des Conservatoriums in Neapel übernommen hatte, und starb am 16. März 1816, nachdem er einige Tage zuvor auf der Strasse von einem Schlaganfall getroffen worden war. Er war ein Meister ersten Ranges im strengen, wie im sogenannten organischen und instrumentalen Style; vorzüglich aber entwickelte er im acht- und 16stimmigen Satze eine geniale Kraft, die in neuerer Zeit vergeblich ihres Gleichen suchen möchte. Man hat von ihm viele Messen zu vier, acht und 16 Stimmen, theils mit Begleitung der Orgel, theils mit Orchester, ferner Psalme, Motetten, Magnificats, Te deums, Offertorien, Kanons und andere Kirchenstücke, die sich theils im Besitz von Baini und Fétis befanden, theils in der Santini'schen Sammlung zu Rom und in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg aufbewahrt werden. Die letztere weist von ihm auf: mehrere vierstimmige Motetten, ein Autograph »*Tenuisti manum*« für drei Stimmen mit der Jahreszahl 1794 und einen ebenfalls von seiner Hand sehr zierlich geschriebenen Kanon.

Janatka, Johann Nepomuk, ausgezeichneter Waldhornvirtuose und Lehrer seines Instruments, geboren am 29. April 1800 zu Trzeboratitz in Böhmen, genoss den ersten musikalischen Unterricht von seinem Oheim Joseph Zelenka, dortigem Schullehrer und Organisten, und trat 1813 als Zögling in das Conservatorium zu Prag, wo er bis 1819, eingehend das Waldhorn sowie Harmonielehre und Contrapunkt studirend, verblieb. Im J. 1822 wurde er als Hornist an das Hofoperntheater zu Wien gezogen, dem er bis zum Schlusse dieses Theaters 1828 angehörte, worauf er in das Orchester des Theaters an der Wien trat, 1832 aber einem Rufe als Lehrer für Waldhorn an das Conservatorium zu Prag folgte. Dort wurde er zugleich Orchestermitglied des ständischen Theaters und Direktor der Tonkünstler-Societät für Wittwen und Waisen. Seinem Lehramt widmet er sich auch noch gegenwärtig, obwohl hochbejahrt, mit grossem Eifer; von seinen Schülern sind vorzugsweise zu nennen: Heinr. Gottwald, Alois Taux, Joh. Lewy und Joh. Koleschowsky. Besonderes Verdienst erwarb sich J. durch Abfassung eines gründlichen theoretischen und praktischen Unterrichtsbuches für Waldhorn, welches mit bestem Erfolge in der Prager Lehranstalt zur Anwendung beim Unterricht gelangt ist.

Jancourt, Louis Marie Eugène, vorzüglicher französischer Fagottist und Componist für sein Instrument, geboren am 15. Decbr. 1815 zu Chateau Thierry, kam, musikalisch bereits trefflich vorbereitet, im Decbr. 1834 auf das Conservatorium zu Paris. Schon ein Jahr später erhielt er daselbst den zweiten und 1836 den ersten Preis in der Klasse für Fagott. Von 1837 an fungirte er in mehreren Pariser Theaterorchestern, bis er als erster Fagottist an die dortige italienische Oper kam. Im J. 1848 folgte er einem Rufe als Professor seines Instrumentes an das Conservatorium zu Brüssel, kehrte jedoch nach acht Monaten nach Paris zurück, um die erste Stelle im Orchester des Conservatoriums und in dem der Grossen Oper einzunehmen, von der er jedoch bald darauf zur Komischen Oper überging. Er veröffentlichte eine vortreffliche theoretische und praktische Fagottschule in drei Theilen und ebenso von seiner Composition Duos, Fantasien, Variationen und andere Stücke für dasselbe Instrument.

Janequin, s. Jannequin.

Jani, Johann, guter deutscher Clavierspieler und gewandter Componist, geboren um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Göttingen, empfing seine wissenschaftliche und musikalische Ausbildung auf der Martinsschule in Braunschweig. Im Clavier unterrichtete ihn mit glänzendem Erfolge Leyding, und als sich bei ihm eine schöne Bassstimme entwickelte, wurde er zum Präfect des Stadtsingechors ernannt und vielfach auch im Theater verwendet. In der Composition unterrichtete ihn der Kapellmeister Theil, der sich 1686 einige Zeit lang in Braunschweig aufhielt. Zu theologischen Studien bezog J. die Universität in Helmstädt und siedelte hierauf als Privatlehrer für Sprachen, Realien und Musik nach Hamburg über. Von dort erhielt er einen Ruf als Hof- und Stadtcantor nach Aurich, dem er folgte, wie er daselbst auch später zum Hoforganisten ernannt wurde. In diesen Stellungen componirte er viele Kirchenmusiken, sowie für seine Gattin, eine gewesene Bühnensängerin in Hamburg, Concertarien, die er meist selbst dichtete und die abschriftlich vorhanden geblieben sind. Im Druck ist keine von J.'s Compositionen erschienen. Er starb 1728 zu Aurich.

Janiewicz, auch Yaniewicz geschrieben, polnischer Violinvirtuose, geboren um 1750 zu Wilna, genoss der Protection des Königs Stanislaus zu Nancy und kam um 1770 nach Paris, wo er seine fünf ersten Violinconcerte veröffentlichte. Hierauf besuchte er Italien und concertirte u. A. 1786 in Mailand. Von dort ging er nach London und war bis zu seinem Tode Dirigent des Orchesters der italienischen Oper daselbst.

Janina, Olga **von,** vorzügliche Pianistin, geboren am 17. Mai 1847 zu Lemberg, empfing die höhere Ausbildung auf ihrem Instrumente durch Fr. Liszt. Nach Vollendung ihrer Studien liess sie sich in Weimar, Leipzig und Wien mit grossem Beifall hören und wurde besonders als ausgezeichnete Interpretin Chopin'scher Werke gerühmt. Ihre späteren Kunstreisen, 1873 nach Amerika, und ihr Auftreten in Paris, im Febr. 1875, tragen ein abenteuerliches Gepräge, und ein von ihr verfasstes, anrüchig gewordenes Buch »*Souvenirs d'un cosaque*« (Paris, 1874) trug mit dazu bei, ihren Künstlerruf in Verfall zu bringen.

Janitsch, Anton, berühmter Violinvirtuose und Componist, geboren 1753 in der Schweiz, begann im vierten Jahre Violine zu spielen und erregte als siebenjähriger Knabe bereits das Staunen aller Kenner. Als er zwölf Jahre alt war, schickte ihn sein Vater zu Pugnani nach Turin, der ihn in zwei Jahren zur höchsten Vollkommenheit brachte. Mit 2000 Gulden Gehalt wurde J. bereits 1769 als kurfürstl. Concertmeister zu Trier angestellt, und sein Ruf als Virtuose und Componist begann sich über ganz Deutschland zu verbreiten, so dass ihn der Graf von Oettingen-Wallenstein für seinen Hof gewann. Nicht lange darauf aber ging J. als Musikdirektor an das Grossmann'sche Theater nach Hannover, wo er bis 1794 verblieb. Im Begriff, nach England zu gehen, liess er sich vom Grafen Burgsteinfurth als Kapellmeister gewinnen und blieb nun bei demselben bis zu seinem Tode, der am 12. März 1812 zu Steinfurt erfolgte. Von seinen allgemein gerühmten Compositionen ist nichts im Druck erschienen.

Janitsch, Johann Gottlieb, vortrefflicher Contrabassist, geboren am 19. Juni 1708 zu Schweidnitz, bildete sich als Gymnasiast zu Breslau und als Student der Rechtsgelehrsamkeit zu Frankfurt a. O. auch musikalisch tüchtig aus und wurde, nachdem er Secretär des Kriegsministers von Happe gewesen war, 1736 als Kammermusiker in die kronprinzl. Kapelle zu Ruppin und Rheinsberg gezogen. Mit Friedrich II. ging er 1740 nach Berlin und führte dort bis zu seinem Tode im J. 1763 die Oberleitung der Redoutenmusiken. Er hat im Style Graun's Cantaten, Trauermusiken, Quartette, Serenaden, ein Te deum und eine Krönungsmusik componirt.

Janitscharen-Musik oder Türkische Musik. Den ersten Namen erhielt diese Musikart im Abendlande nach denen, welche zuerst diese Musik dort zu Gehör brachten, den Janitscharen, der im 14. Jahrhundert organisirten

türkischen Miliz. Jede grössere Colonne dieser Krieger hatte ein eigenes Musikcorps, das, indem die Janitscharen überall Furcht und Schrecken verbreiteten, durch seine diese Thaten begleitenden wilden und seltsamen Klänge die Aufmerksamkeit der Abendländer auf sich lenkte. Türkische Musik nannte man diese Musikart später nach dem den Orient beherrschenden Volke, unter dessen Fahnen dieselbe zuerst in fester Form bekannt wurde, den Türken. Dies Volk drang aus seinen Ursitzen, südlich vom Altai in Hochasien, durch die Steppen Asiens nach Persien und errichtete von dort aus eine über die Fluren Asiens, Afrikas und Europas sich ausbreitende Weltherrschaft aus den Trümmern des Kalifats und des oströmischen Kaiserreiches. Erst im 17. Jahrhundert jedoch scheint diese Musikart selbst bei den Türken als Kriegsmusik bis zu einer festen Form sich entwickelt zu haben, trotzdem die orientalische Kriegsmusik in der älteren Zeit meist schon ähnlicher Art war. Im Abendlande hört man ja heute noch ähnliche Musik, wenn man den sogenannten Tusch (s. d.) mit seinem Tongewirr noch Musik nennen will. Nach den frühesten Mittheilungen führte das Musikcorps der Janitscharen folgende Instrumente: *a*) 3 kleine Oboen, 2 grössere Oboen, 1 Querflöte, alle von sehr scharfem, durchdringenden Schalle in Unisono- oder Octavenstimmung; *b*) 1 grosse Pauke, 2 kleine Pauken, 3 kleine Trommeln, 1 grosse Trommel, die bald mit Filzballen auf dem Fell, bald mit Metallstäben (den Kehrseiten der Schlägel) auf dem Holze behandelt wurden; *c*) 2 Cymbeln, jede mit zwei kleinen Cymbeln, Becken, 1 Cymbel mit zwei grossen Becken und 2 Triangel.

Das Zusammenspiel dieser Tonwerkzeuge war derartig, dass jeder Musiker das ihm anvertraute Tonreich in kräftigster Art zu verwerthen suchte und zwar die Blasinstrumente in schnellster Abwechselung der ihnen eigenen Klänge der arabischen Tonleiter. Die tiefsten Töne in diesem Orchester gaben die geschlagenen Felle in durchaus unbestimmter Höhe und durch dies Donnergetöse schmetterten die Cymbelschläge. Auf dem düstern Tonwirrwarr, der in solcher Art entstehen musste, gipfelten in fast schwindelnder Höhe die Metallklänge der Triangel und zwischen beiden Tonregionen machten sich, gleich Fäden, die scharfen Klänge der Oboen und Flöten im schnellsten Auf- und Niedergehen und in ungebundenster Rhythmik geltend. Dem Zusammenspiel fehlte nach unseren Begriffen der eigentliche Körper, und dasselbe musste des vagen Tonabstandes der Hauptmassen halber, sowie der gewaltigen Wirkung der gleichzeitig erklingenden unharmonischen und unserer Kunst oft durchaus fremden Klänge wegen, sinnverwirrend auf die Hörer wirken. Wie der Chinese und wahrscheinlich auch der alte Assyrer und Aegypter durch die von Geschlecht auf Geschlecht vererbte Lehre seiner Hierophanten jedem Einzelton eine besondere Vorstellung beizulegen pflegte; wie ferner bei den alten Abyssiniern das blosse Erklingen der Posaune das kriegerische Gefühl eines Mannes so übermächtig anregte, dass er wie ein Wahnsinniger um sich schlug; ja wie noch heut zu Tage der Ton der Trommel auf die Santals, einen Urstamm Indiens, so einzuwirken vermochte, dass diese nur mit Bogen und Pfeilen bewaffneten Wilden sich sogar den Engländern mit Todesverachtung entgegenwarfen, bis der Ton ihrer Trommel nicht mehr ertönte: so hatte auch bei den Türken die Janitscharenmusik die fast schon mit der Muttermilch eingesogene Wirkung, ein Signal zur Auslassung der äussersten bestialischen Wuth zu sein, welche den Kämpfer entweder zum Siege oder zum Tode zu führen hatte. Diese Klänge entströmten stets dem Orte, wo der Anführer (Pascha) sich aufhielt, der zum Zeichen seines Ranges sowie seines Glaubens in seiner Nähe eine Stange tragen liess, deren Spitze ein Halbmond zierte und an deren Seiten so viel Rossschweife herabhingen, als ihm sein Rang erlaubte.

Es ist erklärlich, dass diese sonderbaren, wilden Klänge auch den Nachahmungseifer der Abendländer reizten und diese, nachdem sich die schäumenden Wogen des immer weiter drängenden Islam in den letzten Ausläufen bei Zenta, 1697, gebrochen hatten, das Gelüste verspürten, diese Klänge, durch die sie

so oft in Schrecken versetzt worden waren, ebenfalls als ein Mittel zur Erreichung sicherer Siege zu besitzen. Die Türken, nach ihrer Niederlage geneigt, sich die Nachbarn als Freunde zu erhalten, suchten sich denselben, den Polen und Oesterreichern, dadurch angenehm zu machen, dass sie ihnen Janitscharenmusikbanden zum Geschenk machten. August II., König von Polen, jener prachtliebende Herrscher (1699—1730), zugleich Kurfürst von Sachsen, liess zuerst zu Mühlberg die Deutschen ein solches Musikcorps hören. Die Russen unter Katharina I. (1725—1727) bildeten die J. nach, die jedoch deren Nachfolgerin, Elisabeth (1730—1741), nicht treu genug erschien, weshalb sie den Musikdirektor Schirmfeil nach Constantinopel sandte, damit er an Ort und Stelle von der Einrichtung dieser Corps sich einen Begriff verschaffte und danach die russische J. reformirte. In Preussen fand sie unter Friedrich I. (1701—1713) Eingang und in Frankreich erst in den Jahren von 1770 bis 1772; jedoch wandte man in diesen Reichen sogleich die abendländischen Rohrinstrumente an.

Bald verloren sich im Abendlande die selbstständigen J.corps gänzlich; man fügte nur den Musikcorps des Fussvolkes den Geräusche gebenden Theil der J. zu und nannte sie dann, diese Zufügung als etwas unserem Musikgeiste Fremdes betrachtend, meist Türkische Musik (in Italien *Banda*). Ausser einzelnen Instrumenten, Trommeln, Becken und Triangeln der J., haben die Musikcorps des Fussvolkes im Abendlande auch noch das Standeszeichen des orientalischen Heerführers sich angeeignet, das zwar in den verschiedenen Ländern vielfache Modifikationen erlitten und durch Glockenbehang beinahe zu einem Rasselinstrument umgewandelt ist, von seinem Ursprung jedoch fast überall durch einen Halbmond und zwei Rossschweife noch heute Zeugniss ablegt. Neuerdings fängt der abendländische Musikgeist an, diese Kinder der Wildniss nach seinem Sinne noch weiter umzuformen. Der Triangel ist beinahe vergessen und wird durch die Metallharmonika ersetzt; nur Trommeln und Becken harren noch ihrer Cultivirung. Wie die letztere zu erstreben sein dürfte, lehrt ein Aufsatz im »Musikalischen Wochenblatt« Jahrg. I. No. 47: »Die türkische Musik wie sie ist und rational sein sollte«. Selbst im Orient, wo mit dem sich immer milder gestaltenden Kriegsgeiste der Janitscharen auch deren Musik sich dem analog entwickelte, ist mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts in der Besetzung eine Veränderung eingetreten. Verschiedene Burnas (Oboen), selbstverständlich in arabischer Stimmung, Kabazurnas (scharfe Trompeten), Borns (Becken), Zitz (kleine Trommeln) und ein Daul oder Kios (grosse Trommel) bildeten das Orchester; Querflöten, Triangel und Pauken waren nur höchst selten zu finden. Mit der Aufhebung der Janitscharen selbst, 1826, ist diese Musik im Orient vollends im Verschwinden begriffen und werden dort immer mehr die Kriegermusikcorps ganz nach abendländischem Muster eingerichtet. Der Bruder des italienischen Operncomponisten Donizetti wurde zu dem Ende vom Sultan eigens nach Canstantinopel berufen, und es wird jetzt dort, wo man sonst nur J. hörte, mancher abendländische Marsch, manche Opernarie oder Strauss'sche Walzer etc. von der türkischen Militärmusik der Menge vorgeführt. B.

Janitscharen-Trommel ist einer der mitunter vorkommenden Namen für das gewöhnlich grosse oder türkische Trommel (s. d.) genannte Schlaginstrument.

Janitzek, Johann, eigentlich Janetzek geheissen, tüchtiger Violinist, geboren 1768 zu Koschentin in Oberschlesien, war bereits Leibjäger des Grafen Sobeck daselbst, als er bei den Musikern der Kapelle seines kunstliebenden Herrn Gelegenheit fand, sich musikalisch auszubilden und mit solchem Talent und Eifer diese Gelegenheit ergriff, dass wir ihn schon 1794, gerühmt als fertiger Spieler seines Instruments und als gewandter Musikdirektor, an der Spitze des Orchesters des Wäser'schen Theaters zu Breslau finden. Zugleich leitete er das sogenannte Richter'sche Concert. Am Nervenfieber starb er

zu Breslau am 8. April 1806. Compositionen von ihm sind weder erschienen, noch sonst vorhanden.

Janke, Gustav, tüchtiger Pianist und Violinist, geboren am 22. Novbr. 1838 zu Berlin, machte seine musikalischen Studien auf dem Stern'schen Conservatorium daselbst, an welchem er auch seit 1861 als Lehrer des Clavierspiels angestellt ist. In den Sinfonieconcerten des Direktors Jul. Stern hat er sich 1874 und 1875, wie als trefflicher Solospieler, so wiederholt als guter Orchesterdirigent gezeigt. Er hat Etüden und andere Compositionen für Pianoforte, Chorwerke zum Gebrauch für den königl. Domchor in Berlin und Lieder für eine Singstimme geschrieben und veröffentlicht. Ausserdem übertrug er verschiedene classische Werke für Orchester, von denen die siebensätzige Serenade von Beethoven und ein »*Moment musical*« von Schubert durch Aufführungen allgemeiner bekannt wurden.

Jannequin, Clément, auch Janequin, Janecquin, Jannecquin und Jennecquin geschrieben, ein genialer französischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, blühte unter der Regierung des Königs Franz I. und später. Leider ist fast so viel wie nichts von seinem äusseren Leben bekannt. Er scheint Kirchenkapellmeister zu Lyon und erst Katholik, dann Calvinist gewesen zu sein; denn während er früher Messen und Motetten componirte, setzte er später französische Gesänge der reformirten Kirche und die Psalme Marot's in Musik. In den Archiven der päpstlichen Kapelle zu Rom befinden sich von ihm im Manuscript einige Messen über französische Gesänge. Im Druck erschienen sind vierstimmige Motetten (Paris, 1533), eine Sammlung französischer Chansons (Paris, 1537), vierstimmige »*Canzoni francesi*« (Venedig, 1538), sodann aber 1544 zu Lyon seine berühmten und eigenthümlichen »*Inventions musicales*« für vier und fünf Stimmen, vocale Tongemälde, welche u. A. folgende descriptive Titel führen: »*Le caquet des femmes*«, »*Le chant du rossignol*«, »*Le chant de l'alouette*«; »*La chasse au cerf*«, »*La bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan*« u. s. w. Eine fernere Ausgabe von diesen Kriegs-, Pastoral- und Jagdliedern erschien, von ihm selber noch durchgesehen und verbessert, unter dem Titel: »*Verger de musique, contenant partie des plus excellens labeurs de maître C. Jannequin* etc.« (Paris, 1559). Um dieselbe Zeit erschienen seine in Musik gesetzten Sprüche Salomo's und 82 Psalme David's. Seine mehrstimmigen Gesänge verschiedener Art allein umfassen 17 Bücher, jedes zu 25 bis 30 Nummern, und einige von ihnen sind Muster eines seine Zeit überragenden Genies, die von einer Erfindung und Originalität zeugen, wie sie sich in gleichem Maasse bei keinem Tonsetzer des 16. Jahrhunderts nachweisen lassen. Uebrigens befinden sich auch Arbeiten von J. in mehreren Sammlungen, die von 1557 bis 1564 in Paris bei Adrian le Roy und Rob. Ballard im Druck erschienen, und auch Jacques Paix hat in seiner »Orgeltabulatur« (Lauingen, 1583) einige Stücke von ihm, für Orgel arrangirt, mitgetheilt.

Janowka, Thomas Balthasar, gelehrter Tonkünstler, geboren zu Kuttenberg in Böhmen um 1660, war Licentiat der Philosophie und Organist zu Prag und ist der Verfasser des ersten musikalischen Wörterbuchs der neueren Zeit, betitelt: »*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* etc.« (Prag, 1701). Dies Buch, 324 Seiten stark, sollte laut Vorwort nur die Einleitung zu einem umfassenderen Werke sein, welches jedoch nicht erschienen ist.

Jansa, Leopold, verdienstvoller Violinvirtuose und Componist, geboren 1797 zu Wildenschwert in Böhmen als Sohn eines Tuchmachers, erlernte bei dem dortigen Schulmeister Jahada die Elemente des Singens, Violin-, Clavier- und Orgelspiels. Im letzteren vervollkommnete er sich unter seinem Vetter, dem Organisten Zizius, wie er es auch auf der Violine als Gymnasiast durch fleissige Uebung zu grosser Fertigkeit brachte. Als Student der Rechte in Wien seit 1817 liess er sich öfter öffentlich hören, und der Beifall, den er erhielt, befestigte seinen Entschluss, sich gänzlich der Musik zu widmen, besonders da sein Landsmann, der Hoforganist Worzischek, ihm hülfreiche Hand

bot und ihn dem gelehrten Eman. Förster zuführte, bei dem J. Generalbasslehre und Tonsatz zu studiren begann. Als Virtuose wurde er bald neben Mayseder und Böhm gerühmt, und 1823 trat er als Kammermusiker in die Hauskapelle des Grafen von Brunswick. Ein Jahr später wurde er bereits mit dem Titel eines kaiserl. Kammervirtuosen in die Hofkapelle gezogen, und 1834 erhielt er das Amt eines Musikdirektors und Violinprofessors am Universitätsconvict. Schon vorher, nach Schuppanzigh's Tode, hatte er es unternommen, dessen beliebte Quartettunterhaltungen zu übernehmen, und er führte dieselben mit wechselnden Quartettgenossen bis 1849 fort, wo Heissler, Durst und Schlesinger an seiner Seite spielten. Diese Quartettabende waren bis zuletzt in dem überwiegend frivolen Musikleben Wiens ein sicherer Ort wahrer und würdiger Kammermusik und übten in ihrer periodischen Wiederkehr einen bedeutenden Einfluss auf die musikalische Bildung der österreichischen Hauptstadt aus. Im J. 1849 ging J. zu Concerten nach London und liess sich während seines Aufenthaltes daselbst gern bereden, auch in einem Concert zum Besten der in Folge der Revolution aus Ungarn Vertriebenen mitzuwirken. Dieser Akt der Humanität zog ihm jedoch von Seiten der österreichischen Regierung einen Verbannungsbefehl zu, und er sah sich genöthigt in London zu bleiben und als Concertspieler und Musiklehrer seine Existenz weiter zu führen. Erst 1867 wurde er amnestirt und kehrte 1868 nach Wien zurück, wo ihn das Publikum und die Kunstgenossen ehrenvoll empfingen. Er beschloss, den Rest seiner Tage in Salzburg zu verleben, suchte aber nach kurzer Abwesenheit Wien wieder auf und liess sich sogar 1872 noch einmal öffentlich hören. Er starb am 25. Jan. 1875. Geschrieben und veröffentlicht hat er Violinconcerte, Streichquartette, Streichtrios und Duette, sowie auch einige Kirchenstücke, besonders aber zahlreiche Fantasien, Rondos, Variationen, Solostücke und instruktive Sachen für Violine, die sämmtlich in einem gefälligen Style gearbeitet sind und noch gegenwärtig als anregender Unterrichtsstoff bei Lehrern und Schülern zum Theil sehr beliebt sind.

Jansen, Gustav, erfahrener deutscher Tonkünstler, geboren 1817 zu Dortmund, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater und trat bereits im jugendlichen Alter als Pianist und Flötist mit Beifall öffentlich auf. Später (1840) ging er nach Berlin, wo er Unterricht zu ertheilen anfing, Zutritt zu dem kunstsinnigen Grafen Westmoreland erhielt und, mit dessen Empfehlungen ausgerüstet, sich als Musiklehrer nach London begab. Nach einigen Jahren kehrte er jedoch nach Berlin zurück, wo er auch noch gegenwärtig in geachteter Stellung wirkt. Von ihm erschien 1861 ein bemerkenswerther ergänzender »Anhang zu Beethoven's Clavier-Sonaten« und weiterhin eine Reihe von Liedern mit Clavierbegleitung, unter denen das Goethe-Album in sechs Heften (Berlin, 1863) hervorragt. Diese lyrischen Spenden J.'s stehen in einem auffallenden Gegensatz zu den Erscheinungen der Gegenwart; einfach, schmucklos und ungekünstelt, weht aus ihnen ein naiver Geist, der bis auf die Haydn'sche Zeit zurückweist.

Jansen, Gustav F., vortrefflicher Tonkünstler und Componist, geboren am 15. Decbr. 1831 zu Jever im Königreich Hannover, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung in Leipzig, wo ihm Coccius Pianoforte- und Riccius theoretischen Unterricht ertheilte. Er begab sich hierauf nach Göttingen als Musiklehrer und wurde 1855 als Organist nach Verden berufen. Im J. 1861 ernannte ihn der König von Hannover zum Musikdirektor. Als Clavier- und Gesangcomponist hat er sich einen guten Namen erworben, einen noch bedeutenderen jedoch durch Arrangements verschiedener Art für Pianoforte.

Jansen, Johann Anton Friedrich, begabter Componist, Pianist und Violinist, von dänischen Eltern in Deutschland geboren, machte seine musikalischen Studien in Wien, ging hierauf als Musiklehrer nach Venedig und, da es ihm hier nicht glückte, 1817 nach Mailand, wo er zugleich Mancherlei für Militärmusikcorps, Privatpersonen und Verleger componirte, was, soweit es

bekannt, künstlerisch gediegen und zugleich brillant in der technischen Ausführung ist. Sein künstlerisches Geschick schützte ihn jedoch nicht vor Noth und Elend, und heruntergekommen und aufgerieben starb er im April 1827 zu Mailand. Veröffentlicht hat er Stücke für Blasinstrumente, Sonaten und Divertissements für Clavier und Violine (oder Flöte), Sonaten, Variationen, Rondos, Polonaisen, Uebungen für Clavier u. s. w. — Ein Zeitgenosse von ihm war Johann Heinrich Friedrich Ludwig J., geboren am 31. Mai 1785 zu Salstheynessum bei Hildesheim und gestorben als Cantor zu Rhede in Westphalen im J. 1832. Er hinterliess im Manuscript ein treffliches Werk, betitelt »Evangelische Kirchengesangskunde«, welches nachmals, von H. Gräfe herausgegeben (Jena, 1838), im Druck erschienen ist.

Jansen, Cornelius, latinisirt Jansenius, der berühmte niederländische Kirchenreformator, dem der Jansenismus seinen Namen verdankt, geboren am 28. Octbr. 1585 zu Accoy in Holland, war von 1630 bis 1636 Professor der Theologie in Löwen, dann Bischof zu Ypern in Flandern, als welcher er am 6. Mai 1638 an der Pest starb. In seinem Commentar zum Mosaischen Pentateuch hat er auch über Hebräische Musik geschrieben.

Jansenne, Louis, französischer Tenorsänger, geboren zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu Paris, erfreute sich seiner angenehmen, wohlgebildeten Stimme wegen grosser Beliebtheit in lyrischen Gesangsparthien. Um 1842 zog er sich vom Theater zurück und lebte als Gesanglehrer in Paris. Für Unterrichtszwecke veröffentlichte er Singübungen mit Begleitung des Pianoforte, welche eine vortreffliche Vorschule zu den 36 Vocalises von Bordogni abgeben.

Janson, Jean Baptiste Aimé Joseph, genannt *J. l'ainé,* vortrefflicher französischer Violoncellovirtuose, geboren 1742 zu Valenciennes, genoss den vorzüglichen Unterricht seines Landsmanns Berthaut. Im J. 1766 spielte er mit grossem Beifall im *Concert spirituel* zu Paris und begleitete 1767 den Erbprinzen von Braunschweig nach Italien, wo er als Virtuose Aufsehen erregte. Von Paris aus, wo er 1771 wieder concertirte, machte er grosse Kunstreisen nach Deutschland, Dänemark, Schweden und Polen. Im J. 1789 liess er sich bleibend in Paris nieder und wurde bei Errichtung des Conservatoriums zum Professor an demselben ernannt. Als dieses Institut 1802 eine neue Organisation erhielt, verlor er sein Amt, und aus Gram hierüber starb er am 2. Septbr. 1803 zu Paris. Von seinen Compositionen sind Streichquartette, Concerte für Violoncello und Sonaten für Violoncello und Bass erschienen. — Sein Bruder, Louis Auguste Joseph J., war ebenfalls ein vorzüglicher Violoncellist. Geboren am 8. Juli 1749 zu Valenciennes, wurde er von seinem Vater und dann von seinem Bruder ausgebildet, welchem letzteren er an Fertigkeit, aber nicht an Schönheit des Tones gleichkam. Im J. 1783 liess er sich in Paris nieder und war von 1789 bis 1815 Mitglied des Orchesters der Grossen Oper daselbst. Einige Jahre später starb er. Von seiner Composition sind Streichtrios und Sonaten für Violoncello und Bass erschienen.

Janssen, César, vorzüglicher Clarinettvirtuose, geboren am 11. April 1781 zu Paris und auf dem dortigen Conservatorium ausgebildet, brachte einige wesentliche Verbesserungen an der Clarinette an.

Janssen, N. A., holländischer Priester und gelehrter Tonkünstler, geboren zu Ende des 18. Jahrhunderts, war lange Zeit Organist in Löwen und Gesanglehrer am erzbischöfl. Seminar zu Mecheln. Ausser mehreren Kirchencompositionen veröffentlichte er das wichtige Werk »*Les vrais principes du chant grégorien*« (Mecheln, 1845), welches deutsch von J. C. B. Smeddinck unter dem Titel »Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges. Ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges« (Mainz, 1847) erschienen ist.

Janssens, Jean François Joseph, belgischer Componist, geboren am 29. Jan. 1801 zu Antwerpen, empfing von seinem Vater, Musikdirektor an der Karlskirche daselbst, und später von de Loeuw, Kapellmeister an der

Paulskirche, den ersten Musikunterricht und liess sich hierauf von Lesueur in Paris weiter ausbilden. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er 1821 seine erste vierstimmige Messe für Chor und Orchester in der Karlskirche sehr erfolgreich zur Aufführung brachte. Im J. 1824 liess er seine komische Oper »*Le père rival*« und später eine andere »*La jolie fiancée*« folgen. Inzwischen war er zur Advocatur übergegangen, wurde aber gleichwohl 1825 zum Direktor der Harmoniegesellschaft in Antwerpen ernannt. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Verviers starb er geisteskrank zu Antwerpen am 3. Febr. 1835. Ausser den bezeichneten Compositionen hat er Messen, Motetten, Hymnen, Psalme, Cantaten, Lieder u. s. w., sowie Sinfonien, von welchen eine descriptive, betitelt: »*Le lever du soleil*«, hervorzuheben ist, componirt.

Janus, s. Jan.

Japan. Dies in allerneuester Zeit sich uns nach jeder Seite hin immer mehr erschliessende Inselreich Asiens hat in Bezug auf Musik viel Besonderes aufzuweisen, trotzdem im grossen Ganzen wohl anzunehmen ist, dass von China aus seit frühester Zeit alles Wissen und somit auch die Musik diesem Volke überkommen ist. Die Abzweigung des japanesischen Volkes von den Chinesen muss in sehr früher Zeit geschehen sein und zwar mit vielen die Bildung conservirenden Gliedern; später scheint jedoch kein volklicher Verkehr Jahrhunderte hindurch stattgefunden zu haben. Die Weisen Japans, so viel uns bis heute bekannt, was aber jetzt täglich sich umgestalten kann, fanden es zweckdienlich, auch ihrem Volke eine Urgeschichte bis in die graueste Vorzeit zu geben, jedoch datirt eine wirklich geschichtliche Zeit erst nach Christi Geburt unserer Zeitrechnung. In europäischen Geschichtswerken wird nämlich mit Bestimmtheit, jedoch ohne Quellenangabe, berichtet: dass Japan 57 n. Chr., zwar damals schon von einem König beherrscht, doch noch ein durchaus uncultivirtes Land, Gesandte mit Geschenken nach China schickte, und diese chinesischen Ansiedlern den Weg bahnten, sowie chinesisches Wissen und chinesische Kunst ins Vaterland einführten. Die uns bekannte Ausbildung der Japanesischen Musik documentirt jedoch eine viele Jahrhunderte früher vorhandene hohe Bildungsstufe in Japan, die der damaligen chinesischen durchaus gleich war. Chinas staatliche Erschütterungen, die Vernichtungen der Dynastien und deren Kunst, späteres Streben, dieselbe wieder zu ergründen und einzuführen, veränderten, wie der Artikel China in diesem Werke nachweist, die antike Musik dort gänzlich, gaben einem neben der Kunst sich entwickelnden Gefallen an Klangfreuden eigener Art Raum und hinterliessen nur ein überschwängliches Lob der antiken Kunst neben dem Bekenntniss, dass diese Kunst Jedem jetzt ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch sei, das zu lesen Niemandem mehr möglich wäre. Japan jedoch hatte weniger derartig auf die Kunst einwirkende Staatsumwälzungen zu bestehen und giebt deshalb mehr documentale Anhaltspunkte, durch welche uns ein Licht über die antike Kunst werden kann. Es seien hier einige Erlebnisse der Neuzeit mitgetheilt nach Aussagen von hochgebildeten Japanern über ihre Kunst, wobei jedoch darauf aufmerksam gemacht sei, dass ein wirkliches Wissen über die Musik der Japanesen erst dann uns werden wird, wenn ein Gelehrter dieses Reiches, bekannt mit der abendländischen Musik, uns darüber belehrt.

Von einem Musik liebenden und treibenden Japanesen in Berlin wurde u. A. gesagt: in den ersten drei Monaten wäre unsere Musik ihm durchaus ungeniessbar gewesen, da er keine Harmonie gekannt hätte und sich bei jedem Tone etwas Besonderes zu denken gewohnt gewesen sei. Diese Auslassung näher bestimmend, darf die Aeusserung eines anderen Japanesen gelten, der auf die Frage: ob ein Gesang zu denselben Worten stets derselbe wäre in Bezug auf Rhythmus und Tonhöhe, so dass zwei, hundert Meilen auseinander wohnende Sänger ihre Kunst nur in gleicher Weise auszuüben vermöchten, mit einem entschiedenen Ja antwortete. Ueber die in Fétis' »*Hist. de musique*«

Tom. I. pag. 80 und 81 aufgezeichneten Melodien äusserte derselbe: diese seien nicht genau, sie seien aus dem niedern Volkskreise und das Lied besonders nur ähnlich einem unzüchtigen Mädchen. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Gesandtschaften in den Audienzen an den europäischen Höfen stets bei diesem Staatsakt ihre Rede sangen. Darnach lässt sich annehmen, dass die Musikbegabten höherer Stände noch feste Gesetze ihrer Kunst haben und befolgen. Aus Allem aber geht hervor, dass der Geist der antiken chinesischen Kunst, gegenwärtig in China selbst in der Sprache sehr verwischt, in Japan noch vollkommen bekannt ist und in den höchsten Kreisen sorgsam gepflegt wird. Manches Interessante über die moderne japanesische Musik findet man in einem Aufsatz der »Neuen Zeitschrift für Musik« Jahrg. 1875 No. 15 und 16 nach Mittheilungen aus Dr. Müller's Organ der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, bearbeitet von B. M. Kapri. Leider jedoch bietet auch dieser Aufsatz nur Stückwerk. Es lässt sich übrigens nicht leugnen, dass jetzt in Japan im gewöhnlichen Leben die innige Verschmelzung der Sprache und Musik noch mehr als in China verschwunden ist.

Diesem Umstande, wie einer späteren lange Zeit hindurch fast gänzlichen Abgeschlossenheit des Verkehrs mit China, verdankt dies Volk seine fast nur ihm eigenthümlich erscheinenden Tonwerkzeuge, deren Kenntniss bisher auch nur sehr lückenhaft im Abendlande ist. Zwar sind einige japanesische Instrumente in unseren Kunstsammlungen, in Holland, London und Paris; auch haben Privatleute, wie Adolph Sax in Paris, solche im Besitz; ja im Abendlande selbst reisten schon zuweilen kleinere japanesische Musikergesellschaften herum und liessen sich öffentlich hören: jedoch haben alle diese praktischen Anschauungen noch nichts zu einer genaueren Kenntniss derselben beigetragen. Die kleinen Kapellen hatten stets wenig schallende Instrumente, wenn man die Schlaginstrumente abrechnet, und scheinen mehr in engeren Räumen in ihrer Heimath Verwendung gefunden zu haben, wo man mit denselben bekannte Gesänge reproducirte und dadurch auf die Landsleute einen Eindruck zu machen vermochte, der einem solche Melodien Nichtkennenden zu schätzen unmöglich ist. Nicht die Tongänge selbst, sondern die daran sich knüpfenden Erinnerungen scheinen dort die Tonfreuden zu bereiten. — Von den uns bekannt gewordenen japanesischen Tonwerkzeugen sind anzuführen: das in verschiedenen Grössen vorkommende Kollo (s. d.), welches, dem chinesischen Ke (s. d.) ähnelnd, als die japanesische Harfe angesehen werden muss; Ambros in seiner »Geschichte der Musik« Thl. I. S. 38 nennt dieses Tonwerkzeug ohne Quellenangabe Koto und führt drei Arten desselben an, dessen vorzüglichste eben den Namen Koto (s. d.) führt; die beiden anderen Arten haben die Namen Kin-Koto (s. d.) und Jamata-Koto (s. d.). Guitarrartige japanesische Instrumente sind die Biwa, deren Schallkasten einer durchschnittenen Birne gleich gebaut ist, vier Saiten als Bezug hat, sechs Bunde auf dem Halse besitzt, einen fast rechtwinklich zurückgebogenen Wirbelkasten zeigt und im Resonanzboden zwei halbmondförmige Schalllöcher hat; die Kusse (s. d.) und Samsim (s. d.). Auch ein Bogeninstrument, Kokin (s. d.) genannt, findet man in Gebrauch.

An Blasinstrumenten hat man ein dem chinesischen Tscheng (s. d.) gleiches; nur hat dasselbe statt des Gänsehalses ein kurzes, starkes Mundstück; eine Menge Flöten aus Bambus, Lang- wie Querflöten mit vier bis sieben Tonlöchern; ein oboenartiges Tonwerkzeug von kurzer Bauart und Holzflöten *à bec* von zierlicher Arbeit, stellenweise mit Querbändern oder Zwirnumwickelungen, deren Töne jedoch in kleineren Intervallen als unsere Halbtöne auseinander liegen. Als trompetenartige Blasinstrumente wären anzuführen eine Art Oboe mit Schallbecher aus Rohr und ein aus einer Seemuschel gefertigtes mit einem kurzen röhrenartigen Mundstück. Von eigenthümlichen Schlaginstrumenten sind besonders hervorzuheben ein durchaus eigenthümliches Rasselinstrument, das zwei Metallringe führt, die mit einem Metallstab geschlagen

werden, sowie auch eine auf einem Gestell fest befindliche Trommel. Ausser diesen Schlaginstrumenten findet man fast alle ostasiatischen Schlag- und Rasselinstrumente in Japan in Gebrauch. Schliesslich mag noch bemerkt werden, dass in den Orchestern oft mehr Frauen als Männer oder beide in gleicher Zahl thätig sind. Siehe hierzu Siebold's »*Nippon, archief voor de beschrijving van Japan*«, Tafel I bis XII Abth. c. Mehr und Genaueres über die Kunst dieses hochbegabten und fleissigen Volkes ist bereits von der nächsten Zukunft zu erhoffen. B.

Japart, Jean, belgischer Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, lebte in Italien. Neuerdings hat man in einigen alten Sammlungen mehrstimmige Gesänge von ihm aufgefunden.

Japha, Georg Joseph, vortrefflicher deutscher Violinist, geboren 1832 zu Königsberg, besuchte, tüchtig vorbereitet, von 1850 bis 1853 das Conservatorium in Leipzig und wurde Concertmeister des Theaters und der Gürzenichconcerte zu Köln. Auch als Lehrer seines Instruments am Kölnischen Conservatorium, als Vorgeiger bei fast allen rheinischen Musikfesten und als erster Spieler in den Quartettveranstaltungen hat er sich rühmlich ausgezeichnet.

Japha, Louise, s. Langhans.

Japona ist der Name eines spanischen Tanzes, der im 16. Jahrhundert erfunden wurde und zu der Zahl derjenigen gehört, welche sich durch freiere Bewegung und üppige Stellungen hervorthaten; bei der grossen Menge fanden diese Tänze, und somit auch die J., vielen Beifall, so dass sie bald die älteren sittsamen ganz in Vergessenheit brachten. Von der Musik zur J. hat sich nichts erhalten; nur weiss man, dass Gesänge den Hauptbestandtheil derselben ausmachten. 0.

Japsen, Paul, geschickter deutscher Violinist, geboren am 9. Septbr. 1843 in Berlin, studirte nach guter Vorbereitung unter Leitung Ferd. Laub's das höhere Violinspiel und unter Friedr. Kiel Contrapunkt und Composition. Schon früh ein besonderes Interesse für den Unterricht hegend, begann er bald, im Interesse desselben schriftlich zu wirken. Wie denkend er in diesem Fache vorging, bekunden in den Jahrgängen 1870 und 1871 der Berliner Musikzeitung »Echo« und der »Deutschen Musikerzeitung« folgende seiner Aufsätze: »Ueber die zu frühe Anwendung des vierten Fingers beim Violinunterricht«; »Von der Haltung der linken Hand bezüglich des Violinunterrichts« und »Von der Bewegung der Finger der linken Hand in Bezug auf den Violinunterricht«. Am 1. April 1872 wurde J. als Kammermusiker und erster Violinist in der königl. Kapelle in Berlin angestellt und ertheilt daneben auch ferner noch einen guten Musikunterricht.

Jaquard, ausgezeichneter französischer Violoncellovirtuose, geboren um 1830, erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Pariser Conservatorium, das er, mit häufigen Preisen gekrönt, verliess. Als Solo- wie als Quartettspieler wird er von den Franzosen in die allererste Reihe des Virtuosenthums gestellt.

Jarabe (span.) ist der Name eines spanischen Nationaltanzes, welcher aus zwei Theilen besteht, von denen der eine von Instrumenten ausgeführt, der andere gesungen wird.

Jardini, Madame, berühmte Sängerin, Schwester des gefeierten Tänzers Vestris, hatte ihre Blüthezeit zwischen 1760 und 1770, während welcher sie bei der Grossen Oper zu Paris angestellt war. Mit ihrem Bruder unternahm sie 1763 eine Kunstreise nach Deutschland und sang u. A. zu Stuttgart in Jomelli's »Egeria«. Ihre Hauptrollen sollen die Heroinen in Gluck's Opern gewesen sein.

Jarmusiewicz, Johann, polnischer Tonkünstler, gestorben 1844 zu Zaczersk, einem Schlosse in Galizien, veröffentlichte eine Abhandlung über Melodie und Harmonie nach einem eigenartigen, neuen Systeme und ausserdem noch

den Gregorianischen Gesang in moderner Notation mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte.

Jarnowich oder Jarnowicki, s. Giornovichi.

Jaspar, Andrée, vortrefflicher belgischer Violoncellist und Componist, geboren am 18. Decbr. 1794 zu Lüttich, war von 1840 bis 1856 Kapellmeister in seiner Vaterstadt und hat grössere und kleinere Kirchenwerke, Sinfonien und Violinsolis componirt.

Jaspis, Gottfried, deutscher Gelehrter, lebte in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu Wittenberg und veröffentlichte eine Schrift: »*De tibicinibus in funere adhibitis, ad illustrandum Matthaei cap. IX*« etc. (Wittenberg, 1717).

Iastisch (latein.: *Iastius modus*) bezeichnet dasselbe wie ionisch oder *ionicus modus* (s. d.). Vgl. Cassiodor's »*Instit. mus.*« und Gerbert's *Script.* I. 17. Dieser Ausdruck wurde zuerst von Aristoxenus für die gewöhnlich ionisch genannte altgriechische Tonart gebraucht. In Folge dessen ist auch *Hypoiastius* und *Hyperiastius* dasselbe wie *Hypo-* und *Hyperionicus* (s. d.).

Jauch, Johann Nepomuk, vortrefflicher Pianist und Componist, geboren am 25. Jan. 1793 zu Strassburg im Elsass, war ein Compositionsschüler Spindler's und erhielt 1814 Anstellung als Musiklehrer an der Normalschule seiner Vaterstadt, wo er auch sonst als tüchtiger Clavierlehrer geschätzt war. Compositionen von ihm, als Kirchenmusiken, Orgelstücke, Concerte, Sonaten, Fantasien, Variationen u. s. w. sind in Paris und Strassburg im Druck erschienen.

Jaugtzer, deutscher Oboevirtuose und Componist für sein Instrument, war um 1802 in der Kapelle des Bischofs von Würzburg angestellt und hat besonders Oboeconcerte geschrieben.

Jauner-Krall, s. Krall.

Java, diese Perle der Sunda-Inseln in Ostindien, hat schon in sehr früher Zeit hin einen hervorragenden Ruf genossen, und es suchten viele Indien- und Chinamüde dort sich eine neue Heimath, der sie die vaterländische Bildung theilweise überbrachten. Diesem Umstande vorzüglich verdankt J., besonders was Musik anbelangt, seine indo-chinesische Cultur, die sich jedoch überwiegender chinesisch einbürgerte, wie die dort gebräuchlichsten Tonleitern ergeben, und die in üppigster Form, der leicht auf dieser Insel zu erwerbenden Wohlhabenheit halber, sich vorfindenden Tonwerkzeuge offenbaren. Die herrschenden Tonleitern kennen keine Sruti's (s. d.), sondern fast einzig nur die fünf Stufen der chinesischen Scala und sind die Melodien diesem Material entsprechend. Die prachtvoll ausgestatteten Musikinstrumente, meist den modernen chinesischen nachgebildet, haben in dem Galempung (s. d.), der javanischen Harfe, ihre höchste Entfaltung, dem sich der Gender (s. d.) und die Gambang-(s. d.)arten in verschiedenartigster Gestalt anreihen, nebst allen sonstigen ungestimmten Schlaginstrumenten des neuchinesischen Musikkreises, unter denen der Gong (s. d.) wie Kumpul (s. d.) nicht fehlen. Nach dem J. 1405, mit der Verbreitung des Islams auf J., trat ein Kampf des arabischen Musiksystems mit dem zur Zeit herrschenden ein. In diesem Kampfe hat das alte Musiksystem fast überall seine Herrschaft behauptet. Die Tonwerkzeuge der Araber jedoch haben sich, dem entsprechend modificirt, neben den älteren Instrumenten Eingang verschafft. Man findet seit jener Zeit vielfach die zweisaitige Rebab (s. d.) in schönster Ausstattung, die Guitarre (s. d.) in der Hand der hausirenden Pontoo's, Musiker und Sänger, in primitivster Form, und andere dem arabisch-persischen Musikkreise entstammende Saiteninstrumente in J. heimisch. So zahlreich die Zahl der Saiten- und Schlaginstrumente in diesem Lande, so arm an Zahl sind die Blasinstrumente. Man kennt hier nur eine Form der Trompete und zwei Flötenarten: Suling (s. d.) und Garinding (s. d.) genannt. Viele dieser Instrumente werden auf J. oft gleichzeitig verwerthet und geschieht die nationale Anwendung ungefähr folgender-

weise: Mit gestimmten Schlaginstrumenten, Gambangspiel (s. d.) der verschiedensten Art nebst allerlei Saiteninstrumenten führt man eine Melodie aus, deren Rhythmen durch ungestimmte Schlaginstrumente hervorgehoben werden; die stärksten Zeittheile des oft freien Zeitmaasses (s. Indische Musik) hervorzuheben, liegt dem Gong und Kumpul ob. — Die J. umgebenden Inseln werden noch heute von mehr uncultivirten Völkern bewohnt, deren Musiksinn Befriedigung in einfachen Klangfreuden sucht, welche nichts von Kunst ahnen lassen. J. ist somit nicht allein eine Perle der dortigen Inselwelt in Bezug auf seine wirthschaftlichen Produktionen, sondern auch in seinen Cultur- und Kunsterzeugnissen. Zum Nachlesen, um dadurch Erlebnisse auf J. Reisender kennen zu lernen, besonders Musik betreffend, empfehlen sich Stamford Raffles »*History of Java*« (2 Bde., London, 1817) und Pfyffer's »Skizzen von der Insel J.« B.

Javault, Louis, französischer Componist von Harmoniemusiken, war zu Anfang des 19. Jahrhunderts Souschef im Musikcorps der kaiserl. Garde zu Paris. — Sein Sohn, Louis Marie Charles J., geboren am 17. Decbr. 1808 zu Paris, wurde auf dem dortigen Conservatorium zum tüchtigen Geiger ausgebildet und fungirte längere Zeit als erster Violinist im Orchester der *Opéra comique.*

Javůrek, Joseph, Componist, geboren am 2. Octbr. 1756 in Benešov (Berauner Kreis in Böhmen), wo sein Vater Lehrer war. Seine literarische und musikalische Bildung erhielt er im Sazaver Benedictinerkloster, wo sein Bruder Chorregent war. Beide Brüder verliessen aus unbekannten Gründen ihr Vaterland und gingen in die Fremde. Joseph J. begab sich im J. 1793 nach Polen, wo er eine Musiklehrerstelle beim Fürsten Radziwil annahm. Im J. 1800 wurde er zum Professor am Conservatorium in Warschau und später am Alexanderinstitute ernannt, wo er sehr erspriesslich wirkte. J. starb am 22. Juni 1846 und hat sich um die Musik zu Warschau überhaupt und um die Kirchenmusik insbesondere bedeutende Verdienste erworben. In seinem im J. 1825 abgehaltenen Concerte in Warschau wirkte auch sein Schüler Friedrich Chopin mit, der sich durch den Vortrag eines Moscheles'schen Concertes in *Fis-moll* und einer freien Fantasie auf dem Aeolopantalon auszeichnete. J. schrieb viele Compositionen, die aber fast alle im Manuscript blieben. — Wie sein Vater und Bruder, war auch sein Oheim, der Pater Vincentius J., ein tüchtiger Tonkünstler. Derselbe, geboren am 7. Decbr. 1730 zu Ledecz bei Kuttenberg, war Dominicaner, dirigirte 20 Jahre lang die Choraufführungen in seinem Kloster und hat Kirchenwerke componirt. M—s.

Jay, einer der berühmtesten englischen Bogeninstrumentenmacher des 17. Jahrhunderts, von dem aber kaum mehr als der Name bekannt geblieben ist. — Bekannter ist Dr. John J., gleichfalls ein Engländer. Derselbe war ein Violinschüler von Hindmarsh, hatte hierauf Unterricht bei Francis Philipps und vollendete seine musikalische Erziehung auf dem Continent. Seit 1800 wirkte er in London als angesehener Musiklehrer, wurde 1809 Baccalaureus und später Doctor der Musik zu Oxford. Um 1838 war er noch am Leben. Von seiner Composition hat er eine Ouvertüre für Orchester, Sonaten und Variationen für Clavier, englische Lieder und Gesänge u. a. veröffentlicht.

Ibach, Firma mehrerer seit langer Zeit berühmten Orgelbauanstalten und Pianofortefabriken zu Bonn und zu Barmen, von denen zu nennen sind: 1) Adolph I. in Bonn, Orgelbauwerkstätte und Pianofortehandlung, welche gute Kirchen- und Hausorgeln liefert. 2) C. Rudolph I., gestorben am 26. April 1863, der älteste von vier Brüdern, welche sich mit grossem Erfolge dem Instrumentenbau widmeten, war Theilhaber der Orgel- und Pianofortefabrik, welche in Barmen unter den Firmen Adolph I. und Sohn, Ad. I. Söhne und Gebrüder C. Rudolph und Richard I. bestand. 3) Gustav Adolph I., Pianofortebauer in Barmen, eröffnete sein Geschäft am 1. Juni 1862, nachdem er vorher einer der Theilhaber der Firma Adolph I. Söhne gewesen war. Er liefert Pianinos und Flügel in solider Ausführung und aner-

kennenswerther Güte. 4) Richard I., Orgelbauanstalt in Barmen, gegründet 1794 durch Adolph I., besteht seit dem 1. Jan. 1869 unter der jetzigen Firma und zählt zu den bedeutendsten Werkstätten dieser Gattung in Deutschland, indem sie jährlich sechs bis acht Kircheninstrumente liefert, welche zu den bedeutendsten Werken der Orgelbaukunst gehören, und nach Holland, Belgien, Spanien, Amerika u. s. w. exportirt. 5) Rudolph I., Inhaber der Firma Rud. I. und Sohn in Barmen, die grösste und älteste Pianofortefabrik im westlichen Deutschland, gegründet 1794 durch Adolph I., bestand darnach als Orgel- und Pianofortefabrik unter den weiter oben unter 2 genannten Firmen und seit dem 1. Jan. 1869 nur als Pianofortefabrik unter der jetzigen Firma. Die Erzeugnisse dieses Etablissements standen von jeher in einem bedeutenden, wohlerworbenen Ansehen; Umfang und Ausdehnung des Clavierbaues daselbst begründete aber erst der gegenwärtige Inhaber, der seinen vorzüglich gearbeiteten Instrumenten in kurzer Zeit einen Weltruf zu verschaffen wusste. Er liefert jährlich 300 bis 400 Flügel und Pianinos, welche sich neben ihrer überaus soliden Arbeit durch einen mächtigen und doch angenehmen Klang auszeichnen, weshalb dieselben auf den verschiedenen Weltausstellungen stets prämiirt und von anerkannten Musikautoritäten als zu den besten Instrumenten der Gegenwart gehörend empfohlen worden sind.

Ibykus, altgriechischer Sänger und lyrischer Dichter, ein Zeitgenosse des Anakreon, war aus Rhegium in Unteritalien gebürtig und kam um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. an den zur Zeit sehr glänzenden Hof des Tyrannen Polykrates von Samos. Später, nachdem er mehrere Reisen unternommen hatte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er auch gestorben ist. Einer schon im Alterthum verbreiteten Sage nach, die auch Schiller in seiner schönen Ballade »Die Kraniche des I.« behandelt hat, wurde er auf einer seiner Sängerfahrten von Räubern überfallen und ermordet. Seine Drohung, dass die Kraniche, welche während dieser ruchlosen That in der Luft vorbeizogen, ihn einst rächen würden, ging zu Korinth in Erfüllung. Von I. erwähnen die Alten sieben vorhandene Bücher Gedichte in dorisch-äolischer Mundart, welche heroisch-erotischen Inhalts waren und sich durch Gluth der Phantasie und Leidenschaft auszeichneten, wie auch die noch übrig gebliebenen, von Schneidewin und von Bergk gesammelten und herausgegebenen Bruchstücke derselben beweisen.

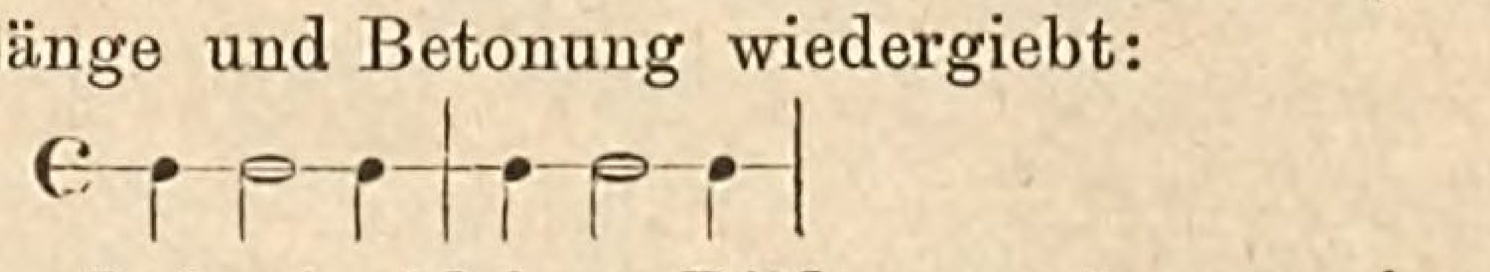
Icht ist der indische Name eines Notenwerthzeichens, durch welches man zwei gleiche Längen im $^4/_4$-Takt vermerkt, also:  0.

Ideal (vom griech. ἰδέα) im weiteren Sinne des Wortes wird dem Realen entgegengesetzt als das blos Vorgestellte, Gedachte, im Gegensatz zu dem Wirklichen, ausserhalb und unabhängig von dem Denken Existirenden. Im engeren Sinne versteht man unter einem I. einen als wirklich gedachten Gegenstand, der einer Idee, einem Vorbilde oder Musterbilde vollkommen entspreche. Wie vielfach daher die Gebiete sind, in denen der Gedanke des Musterhaften, Vollkommenen und Vollendeten eine Bedeutung hat, so vielfältig ist die Anwendung des Begriffs I., daher vorzüglich sittliche und ästhetische I.e; dann im Einzelnen I. der Kunst, I. der Wissenschaft, I. des Weisen, I. der Tugend, des Staats, der Familie u. s. w. Der Philosoph Kant spricht sogar von einem theoretischen I. der reinen Vernunft; ebenso würde ein I. der Hässlichkeit, der Bosheit u. s. w. gedacht werden können. Insofern man versuchen kann und auf dem sittlichen Gebiete versuchen soll, das Wirkliche dem I. gemäss zu bestimmen, bedient man sich des Wortes I. wohl auch da, wo ein Wirkliches der Idee in hohem Grade zu entsprechen scheint, so namentlich wiederum im Gebiete der schönen Künste. Wo sich Ideen nicht anschaulich darstellen lassen, wie eben in den Künsten, sondern wo, wie in der Wissenschaft, die Aufgabe darin besteht, sie durch Begriffe zu bestimmen, wird das Wort Idee und I. oft gleichbedeutend gebraucht. Jedes von der Phantasie des Künstlers

entworfene, von dem Darstellungsvermögen ausgeführte I. wird nie ganz erreicht werden und immer nur ein mehr oder weniger vollkommenes Abbild des Urbildes bleiben; gleichwohl soll ein solches I. dem Geiste des Künstlers immer vorschweben, damit er sich immer mehr ihm zu nähern suche, und ein Künstler ist deshalb auch um so grösser, je vollkommener das I. ist, das er sich entwirft, je feuriger er es sich in seiner Einbildungskraft darzustellen vermag, und je mehr Kraft er in sich trägt, sein Werk dem vorschwebenden I. ähnlich zu machen. — Idealisiren heisst ein Wirkliches nach einer Regel der Vollkommenheit behandeln, oder anders ausgedrückt, dem Stoffe in der Darstellung die Vollkommenheit verleihen, welche das Wirkliche nicht hat. So muss alle Kunst i., indem der Künstler nach Idealen arbeitet. Im Sprachgebrauch des gewöhnlichen Lebens bezeichnet man durch dieses Wort bisweilen auch die Täuschung, welche in dem Wirklichen mehr Vollkommenheit zu finden glaubt, als es besitzt. Der Tondichter idealisirt mit Glück, wenn es ihm gelingt, durch seine Musik die Seele vom Irdischen abzuziehen und für höhere Regungen einzunehmen. Psychologisch genommen richten sich überhaupt die Ideale eines Menschen nach der Höhe seiner geistigen Ausbildung; Jedem wird dasjenige ein Ideal, was ihm in irgend einer Art ein Maass der Vollkommenheit darbietet, daher in diesem Sinne die ästhetischen Ideale (denn das Aesthetisch-Schöne ist gleichbedeutend mit dem Idealisch-Schönen), ebenso wie die sittlichen, politischen, religiösen Ideale nicht nur einzelner Menschen, sondern ganzer Zeitalter und Völker sehr verschieden sind.

Idee, s. Gedanke.

Idwan nennen die Inder ein Werthzeichen ihrer Notenschrift, welches die Gesangnoten in folgender Länge und Betonung wiedergiebt:


0.

Idylle (griech. *εἰδύλλιον*), d. i. ein kleines Bild, nennt man eine dem einfachen, unverdorbenen Landleben entnommene poetische Schilderung, deren Schauplatz die Natur ist. Ein Tonstück, das solche Schilderungen musikalisch darzustellen sucht, wird daher gleichfalls I. genannt. Vogelgesang, Wellengeplätscher, Echoruf, Schalmeien- und Hörnerklang, Naturlaute aller Art sind als Darstellungsmittel für diese Art von Schilderung niemals verschmäht worden und dürften auch kaum zu umgehen sein, wiewohl deren Anwendung meist zu einem Realismus verführt, der in der reinen Kunst nicht statthaft ist.

Jean, altfranzösischer Contrapunktist, genannt *l'Orguenneur*, d. i. der Organist, welcher Beiname auf seine Hauptbeschäftigung hinweist, lebte im 13. Jahrhundert. Zwei Gesänge von ihm sind der Nachwelt erhalten geblieben.

Jeannon, französischer Musikgelehrter, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu Lyon, hielt in der Akademie seiner Vaterstadt Vorlesungen über die Harmonie, in welchen er u. A. auch bereits eingehend von dem Ton handelte, welcher durch Reiben an einem Glase hervorgebracht wird.

Jeannotus, s. Zanotti.

Jean-Pierre, Jean Nicolas, französischer Orgelbauer, geboren 1811 zu Ventron, war anfangs Uhrmacher zu Nampotelize, ging aber später zum Orgelbaufach über und verfertigte als Autodidakt mehrere gute Werke. Er erfand auch einen von grossem Scharfsinn zeugenden complicirten Mechanismus für die Orgel, welchem er den Namen »*Métroton*« beilegte.

Jeep, Johann, auch fälschlich Jepp geschrieben, einer der ausgezeichnetsten deutschen Vocalcomponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, geboren um 1585 zu Dransfeld unfern Göttingen, hielt sich in seinen Blüthejahren ausschliesslich in Baiern und Würtemberg auf, und war seit etwa 1625 gräfl. hohenlohe'scher Kapellmeister zu Weikersheim. Gestorben ist er um 1650 zu Ulm. J. war ein ebenso sinniger wie geschickter Tonsetzer, und es ist lebhaft zu bedauern, dass von seinem äusseren Leben nicht mehr bekannt,

von seinen interessanten Arbeiten, welche zu ihrer Zeit nach Verdienst hochgeschätzt waren, nicht mehr übrig geblieben ist. Er bewegte sich in den alten Kirchentönen mit einer Sicherheit, Feinheit und Anmuth, die vortheilhaft gegen den gleichzeitig üblichen Formalismus absticht. Man hat von ihm: »Geistliche Psalme und Kirchengesänge Dr. Martin Luther's und anderer frommer Christen, mit vier Stimmen, dem Choral nach componiret« (Nürnberg, 1607); »Schöne auserlesene liebliche Tricinia, so von Laurentio Medico in welscher Sprache ausgegangen« (Nürnberg, 1610 und 1611); »Studenten-Gärtleins erster Theil, newer lustiger weltlicher Liedlein mit drei, vier, fünf Stimmen zu singen und zu spielen« (Nürnberg, 1607); »Studenten-Gärtleins anderer Theil u. s. w.« (Nürnberg, 1609); »Christliches Gesang-Büchlein« (Ulm, 1648). Wie beliebt und verbreitet von diesen Werken namentlich das »Studenten-Gärtlein« gewesen sein muss, das J. laut Titel »allen der löblichen Musik-Kunst Liebhabern, besonders aber den edlen Studenten vnd züchtigen Jungfrawen zu sondern annemblichen Ehren vnd Wohlgefallen« gewidmet hat, davon ist Beweis, dass dasselbe in der Zeit von 1607 bis 1621 sechs Auflagen erlebt hat. Dass aber J. selbst noch lange nach seinem Tode in Ehren stand, bekundet ein von seinem Landsmann Ullrich gestochenes Portrait, welches nach Gerber's Angabe im J. 1673 erschienen sein soll. Man wird allerdings kaum fehl gehen, wenn man diese Angabe als einen Druckfehler und 1637 als das Erscheinungsjahr des bezeichneten Stiches annimmt.

Jeffrys, Matthäus, englischer Tonkünstler, der zu Ende des 16. Jahrhunderts lebte, Baccalaureus der Musik der Universität Oxford und 1593 Chorsänger und Kirchenvicar zu Wills war.

Jelensperger, Daniel, gelehrter Tonkünstler, geboren 1797 unweit Mühlhausen am Rhein, trieb von früh auf Musik und wurde später in den Noten-Steindruckereien zu Mainz und Offenbach angestellt. Als eine derartige Anstalt auch in Paris begründet wurde, zog man J. mit einigen anderen jungen Leuten dorthin. Dies Unternehmen jedoch schlug fehl, und J. sah sich, um sein Leben zu fristen, darauf angewiesen, als Clavierstimmer zu fungiren. Zugleich nahm er Unterricht in der Harmonie- und Compositionslehre bei Reicha, der ihn so liebgewann, dass er ihn zum Repetitor seiner Klasse am Pariser Conservatorium bestimmte, an welcher Anstalt J. später als Professor-Adjunct angestellt wurde. Die Gesellschaft der Pariser Componisten, welche 1820 anfing, ihre Werke selbst herauszugeben, ernannte J. zu ihrem Geschäftsführer, und unter seiner Aegide erschien u. A. der »*Traité de haute composition*« seines Lehrers Reicha und die »*Méthode de cor alto et de cor basse*« von Dauprat. Er selbst begann damals und veröffentlichte später sein Werk »*L'harmonie au commencement du* 19. *siècle et méthode pour l'étudier*« (Paris, 1830), welches in deutscher Uebersetzung von Aug. Häser (Leipzig, 1833) erschien. Sonst hat er noch die Chorgesangs-Schule von A. F. Häser und die Hummel'sche Clavierschule ins Französische übersetzt und herausgegeben. Gestorben ist er am 30. März 1831 zu Mühlhausen.

Jelich, Vincenz, Contrapunktist des 17. Jahrhunderts, geboren zu St. Veit am Flaum, ist durch Kirchengesänge seiner Composition bekannt geblieben.

Jelinek, Franz Xaver, tüchtiger Oboevirtuose und Componist, geboren am 3. Decbr. 1818 zu Kaurins in Böhmen, erhielt seine höhere Ausbildung auf dem Conservatorium zu Prag und folgte 1841 einem Rufe nach Salzburg, wo er als Lehrer seines Instrumentes und als Archivar am Mozarteum, sowie auch als Lehrer der Composition erfolgreich wirkt. Von seinen Compositionen sind besonders Kirchenmusikstücke und Männerchöre von Bedeutung.

Jeliotte, Pierre, berühmter französischer Tenorsänger und gewandter Componist, geboren 1711 unfern Toulouse, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht als Chorknabe an der Maitrise der Kathedralkirche daselbst. Der Ruf seiner selten schönen und hohen Tenorstimme drang bis zum Prinzen von

Carignan, dem General-Inspector der Pariser Grossen Oper, der ihn kommen, debütiren liess und anstellte. Er sang nun von 1733 bis 1755 an dieser Bühne mit grossartigem Erfolge und starb 1782 zu Paris. Seine sonstige musikalische Vortrefflichkeit beweist ausser vielen Chansons, die Musik zu dem Ballet »Zelisca«, welche er 1745 zur Vermählungsfeier des Dauphins componirt hat.

Jendritza, ein um die Musik verdienter Schulmann, geboren am 27. Jan. 1783, seit 1815 Rector in Namslau, wirkte in seinem Kreise durch Verbesserung des Schulgesanges und Hebung der Volksmusik nachhaltig im Interesse der künstlerischen Bildung seiner Landsleute.

Jenger, Johann Baptist, begeisterter Musikfreund und guter Pianist, geboren am 23. März 1792 (nicht 1797) zu Kirchhofen bei Freiburg im Breisgau, war kaiserl. Hofkriegsraths-Beamter in Wien und hat sich um die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats, deren langjähriger Canzleidirektor er war, grosse Verdienste erworben. Er starb am 30. März 1856 zu Wien.

Jenicke, Johann, deutscher Componist und Dichter des 17. Jahrhunderts, lebte zu Magdeburg und liess daselbst im J. 1667 vier Ballets und Sarabanden seiner Composition im Druck erscheinen.

Jenisch, Paul, niederländischer Gelehrter und Tonkünstler, geboren am 17. Juni 1558 zu Antwerpen, starb daselbst hochbetagt am 18. Decbr. 1647. Mattheson führt ihn im »*Plus ultra*« als Beispiel an, wie heilsam die Musikübung auf die von Noth und Unglück Verfolgten wirken könne.

Jenkins, John, einer der bedeutendsten englischen Viola da Gamba-Virtuosen und Instrumentalcomponisten, geboren 1592 zu Maidstone in der Grafschaft Kent, blühte besonders um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Vor der englischen Revolution stand er in Diensten Karl's I., nach dessen Sturze er fortwährend auf Reisen lebte, bis er 1671 zu Kimberley starb. Der Compositionen J.'s für Viola da Gamba sollen Legion gewesen sein; jedoch ist von ihnen allen Nichts gedruckt worden. Nur in dem Sammelwerk für Viola: »*Speel-Tresor van* 200 *de nieuwste Allemanden*, *Couranten*, *Sarabanden etc.*« (Amsterdam, 1664) befinden sich einige Violastücke von J., und auch Burney theilt ein solches im dritten Bande seiner Geschichte mit. Dagegen veröffentlichte J. selbst: »*Theophila or Love's sacrifice*« (London, 1651), ein mehrstimmiger Gesang, und 12 Sonaten für zwei Violinen und Bass (London, 1660; Amsterdam, 1664), das erste bekannt gewordene Werk in England, das in italienischer Manier für ein Ensemble von Violinen und Bass und nicht für Violen oder Lauten geschrieben war. In Smith's »*Musica antiqua*« befinden sich auch noch einige Arien J.'s. — Ein Jenkins, dessen Vorname aber nirgends genannt wird, galt um 1783 und später für einen der grössten Trompetenvirtuosen Englands und trat häufig in den damals zu London veranstalteten grossen Concerten auf.

Jennequin, s. Jannequin.

Jennewitz, s. Janiewicz.

Jensen, Adolph, phantasievoller Componist der Gegenwart, geboren am 12. Jan. 1837 zu Königsberg in Preussen, bekundete schon früh ein hervorragendes Talent für die Musik, welches sich in autodidaktischen Kunststudien Raum zu schaffen suchte, bis L. Ehlert und Friedr. Marpurg ihm einen geregelten Unterricht ertheilten. Als beide Lehrer im Verlaufe von zwei Jahren Königsberg verliessen, war J. bereits so weit gediehen, dass er an guten Mustern seine Studien selbstständig fortsetzen und mit eigenen Compositionen sich hervorwagen konnte, von denen Ouvertüren, ein Streichquartett, Sonaten und andere Stücke für Clavier, besonders aber mehrere Gesangswerke zu nennen sind. Die Sorge für eine gesicherte Existenz führte J. 1856 nach Russland, wo er sich ziemlich rasch die Mittel erwarb, mit Hülfe deren er in persönlichen Verkehr mit Rob. Schumann, der sein enthusiastisch verehrtes Vorbild geworden war,

treten wollte. Die Katastrophe, welche in demselben Jahre über den letzteren hereinbrach, vereitelte diesen Herzenswunsch. J. kehrte 1857 nach Deutschland zurück und nahm zunächst die Stelle als Kapellmeister am Stadttheater zu Posen an, welche er aber nur eine Saison hindurch inne hielt, um sich dann nach Kopenhagen zu begeben, wo ihn N. W. Gade durch künstlerische Rathschläge sehr förderte. Nach einem zweijährigen Aufenthalte in der dänischen Hauptstadt siedelte er nach seiner Vaterstadt Königsberg über und schwang sich dort zu den geschätztesten Musiklehrern empor, während gleicherweise sein Componistenruf in Folge der von da an schneller im Druck erscheinenden und auf einander folgenden sinnigen Lieder und Clavierstücke sich weiter und weiter verbreitete. Zu Anfang des J. 1866 folgte er einem Rufe nach Berlin als Lehrer der Tausig'schen Schule für Clavierspiel und gehörte diesem Institute bis Ende 1868 an, worauf er sich in Dresden und 1870 in Graz niederliess. Von seinen bekannt gewordenen Compositionen werden seine Clavier-Sonate op. 25, das geistliche Orchesterstück »Der Gang nach Emmaus«, der Nonnengesang für Frauenchor mit Harfe, zwei Hörnern und Pianofortebegleitung, ferner die Liedercyklen »Dolorosa« und »Erotikon«, endlich seine Liederhefte op. 4, 6, 22, sowie die Pianofortestücke op. 37, 38 und 42 dem Gediegensten zugerechnet, was die neuere Musikliteratur in Deutschland hervorgebracht hat. — Sein Bruder, Gustav J., ein vortrefflicher Violinist, besuchte 1871 die königl. musikalische Hochschule in Berlin und wirkt seit 1872 als geschätzter Lehrer der Harmonieklasse am Conservatorium zu Köln. Auch von ihm sind Lieder und Pianofortecompositionen im Druck erschienen, und eine Concertouvertüre seiner Composition, welche 1875 in einem der Gürzenichconcerte zu Köln zum ersten Male zur Aufführung gelangte, fand ihres Schwunges und ihrer guten Arbeit wegen den Beifall der Kenner sowie des dortigen Publikums.

Jepp, s. Jeep.

Jerach ben Jomo, ירח בן יומו, ist der Name des unter den letzten Buchstaben gesetzten hebräischen Accentzeichens, welches die orientalischen Hebräer durch folgenden Tongang  geben; Aehnlichkeit mit dieser Lesart lässt sich in der deutschen Auffassung nicht verkennen:

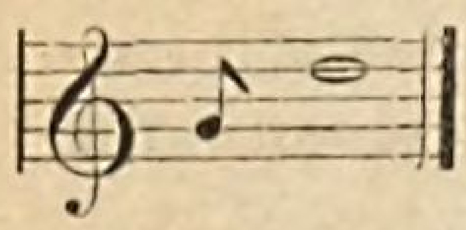


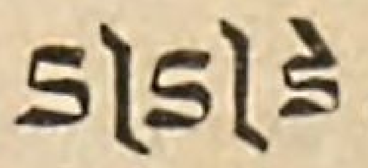
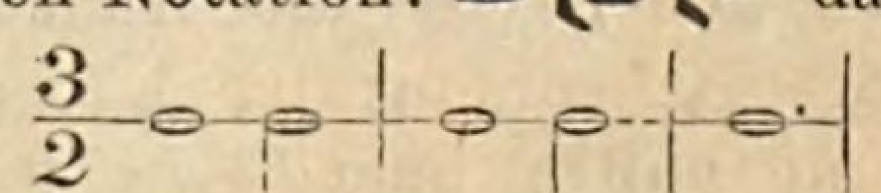
0.

Jeremiaden, s. Lamentationen.

Jerôme de Moravie, Dominicaner zu Paris, s. Hieronymus de Moravia.

Jeronimo, Pater Francisco de, musikgelehrter portugiesischer Hieronymiter-Mönch, geboren 1692 zu Evora, war Kapellmeister im Kloster zu Belem und componirte viele acht- bis 16stimmige Responsorien, achtstimmige Messen, Te deen, Psalme, Hymnen, Vespern, Motetten u. s. w., von denen Einiges in der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird.

Jesir ist nach Naumburg's Werk: »*Chants religieux des Israélites*« u. s. w. (Paris, 1847) der Name eines dem Jethib (s. d.) gleichen Accentzeichen der Hebräer, und soll, im zweiten Buche Mose vorkommend, stets die Tonphrase  anzeigen. 0.

Jesrie ist ein Werthzeichen in der indischen Notation:  das durch Noten in folgender Art gegeben werden muss:  0.

Jesser, gerühmter Waldhornvirtuose der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war aus Böhmen gebürtig, befand sich 1784 am Cap der guten Hoffnung und scheint auch nicht wieder nach Europa zurückgekehrt zu sein.

Jester, Ernst Friedrich, beliebter deutscher Operncomponist, geboren 1745 zu Königsberg, war seinem Berufe nach königl. preussischer Forstbeamter und hat als solcher mehrere Opern componirt, die den Beifall seiner Landsleute fanden.

Jesus, Name mehrerer portugiesischer Tonkünstler geistlichen Standes. Sie sind der Reihe nach: 1) Antonio de J., aus Lissabon gebürtig, war Mönch und von 1636 an bis zu seinem Tode, am 15. April 1682, Professor der Musik an der Universität zu Coimbra. Auf der Bibliothek zu Lissabon trifft man noch Kirchencompositionen von ihm. — 2) Bernardino de J., auch Sena genannt, geboren 1599 zu Lissabon, trat 1615 zu Viana in den Franciscanerorden, in welchem er Chorvicar, später, um 1659, Definitor wurde. Als vorzüglicher Sänger und Componist war er auch vom König Johann IV. sehr geschätzt. Er starb am 10. April 1669; Kirchencompositionen von ihm bewahrt die dortige Bibliothek. — 3) Don Carlos de J.-Maria, musikalischer Schriftsteller, geboren 1713 zu Lissabon und gestorben 1747 als Mönch zu Coimbra, veröffentlichte eine grössere Abhandlung, betitelt: »*Arte de canto chaõ*« (Coimbra, 1741), als deren Verfasser er sich pseudonym Luiz da Maya Croecer nennt, welcher Name sich anagrammatisch auf seinen eigenen zurückführen lässt. — 4) Gabriel de J., ebenfalls ein Ordensgeistlicher und zwar seit 1676 zu Alcobaça, war aus Leiria gebürtig und wird als Orgel- und Harfenspieler, sowie als Componist gerühmt. Mit besonderer Auszeichnung werden fünf seiner Motetten, betitelt: »*Quinze motetes para as quinze estaçones da via sagra com as letras da escritura sagrada*« etc., hervorgehoben. Vgl. Machado, *Bibl. lus.* III. p. 314.

Jethib oder Jathib, יְתִיב, heisst der hebräische Accent Λ, welcher bei den orientalischen Israeliten unter den ersten Buchstaben eines Wortes gesetzt wird; derselbe zeigt ihnen an, dass der Sänger drei Töne der diatonischen Scala fallend in folgenden Werthen ausführen soll: . Kircher hat das J. mit der Mercha (s. d.) verwechselt und behauptet, dieselbe fordere eine Wiederholung desselben Tones; der erste kurz, der zweite lang. Nathan giebt eine der ersten Deutung fast entgegengesetzte Erklärung, welche nach der Lesart der ägyptischen und syrischen Hebräer aufgestellt sein soll: . Ganz von diesen Deutungen verschieden ist die Behauptung des berühmten Hebräisten Conrad Gottlieb Anton in seinem Werke: »*Salomonis carmen melicum quod canticum canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit*« (Wittenberg, 1793), das J. zeige an, dass zwei Stimmen die Sexte *d—h* gleichzeitig singen sollen. Man sieht hieraus, wie unser Wissen über die hebräische Musik beschaffen. Im Uebrigen s. Hebräische Musik. 0.

Jetze, Paul, deutscher Tonkünstler, lebte als Professor der Musik und Cantor um 1684 zu Stettin. Er war der Letzte, welcher den Amtstitel »Professor der Musik« führte.

Jeu (französ.) bezeichnet im Allgemeinen jeden Registerzug an der Orgel. Im Besonderen ist z. B. *J. d'anche* das Schnarrwerk; *J. d'ange* oder *J. céleste* die Engelsstimme (s. Cölestinzug und Pedal); *J. de flûtes* das Flötenregister; *J. de trompettes* das Trompetenregister; *J. de voix humaine* die Menschenstimme (latein.: *vox humana*).

Jeu à bouche ist die französische, zuweilen auch früher in Deutschland angewandte Benennung der Labialstimmen (s. d.) der Orgel. 2.

Jeu de buffle oder *Jeu à peau de buffle* (französ.), d. i. Spiel mit Büffelleder, nannte im 18. Jahrhundert Balbastre einen von ihm erfundenen Pianozug am Clavecin (s. d.) oder Pantalon (s. d.). Die Tangenten (s. d.) dieser Tonwerkzeuge waren meist aus Metall, seltener aus Holz ohne jegliche

Belederung und gaben deshalb einen etwas scharfen Klang, der viele hohe Beitöne zeigte. Balbastre baute ausser diesen Tangenten eine vollständige Garnitur mit Büffelleder überzogener Hämmerchen in diesen Instrumenten, die mittelst einer Mechanik statt der Tangenten die Saiten schlagen konnten. Dadurch erhielt er einen viel weicheren Klang, der fast ohne alle höheren Beiklänge war und zugleich etwas gedämpft ertönte. Da die Belederung der Hämmerchen, wie erwähnt, aus Büffelleder bestand, gab der Erfinder diesem Pianozug den ihm eigenthümlichen Namen. — Zu gleichem Zwecke fast, doch in anderer Weise bei diesen Instrumenten gebrauchtes Büffelleder führte zu einer anderen Anwendung desselben musikalischen Fachausdrucks. Um nämlich in späterer Zeit die Klänge eines Pianos in leiserer Art hören zu lassen, brachte man in demselben eine mit Büffellederstreifen versehene Holzstange an, welche Stange mittelst eines Hebels dicht unter die Saiten so geschoben werden konnte, dass die Hämmerchen, statt unmittelbar gegen die Saiten zu schlagen, die Lederlappen gegen die Saiten pressten und so mittelbar erst dieselben tönend erregten. Dadurch trat sofort bei der Tonerregung auch eine leichte Hemmung der Vibration der Saite ein und bewirkte diese einen eigenthümlichen leisen Klang. Der Hebel wurde entweder mittelst des Knies oder eines besonderen über der Claviatur befindlichen Registerzuges regiert. Später suchte man dieselbe Wirkung durch Tuch- statt der Büffellederstreifen zu erzielen, von welcher Art, ein Piano hervorzubringen, man in neuester Zeit jedoch gänzlich abgekommen ist. 2.

Jeu de violes (französ.), ein Satz Geigen, d. h. vier bis fünf Geigen von verschiedener Grösse für die verschiedenen Stimmen der Musik.

Jeürük-semasi ist eine der Bezeichnungen in der persisch-türkischen Musik, wodurch man das Zeitmaass, die Bewegungsart und Zahl der Zeittheile eines Hauptabschnittes anzeigt. J. insbesondere zeigt an, dass stets nur ein Glied dreiviertel Takt im Allegrotempo gegeben wird. 0.

Jeu grand (französ.), d. i. grosses Spiel oder volles Werk, heisst ein bestimmtes Register des Harmoniums (s. d.). Der so genannte Zug öffnet gleichzeitig alle klingenden Stimmen des Instruments und gestattet somit die Verwerthung der Klänge desselben in der grössten Stärke. 2.

Jeune, Claude le, s. Lejeune.

Jeves, Simon, englischer Geistlicher und Vocalcomponist, war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Vicar an der Paulskirche zu London und componirte gemeinschaftlich mit Heinrich Lawes die Arien und Gesänge, welche vor dem König Karl I. in Whitehall aufgeführt wurden. Er starb 1662 zu London.

Jewit, Randal oder Randolph, englischer Tonkünstler von Ruf und Schüler von Orlando Gibbons, war in seinen jüngeren Jahren zu Dublin als Organist angestellt, verliess aber 1639 Irland, um nach England zu gehen, wo er das Organistenamt zu Winchester annahm. Kurze Zeit darauf jedoch starb er. Hawkins führt ihn auch als geschickten Componisten an.

Jey-tsu nennen die Chinesen das dritte Lü (s. d.) ihres Tonsystems, welcher Klang ungefähr unserem *g* gleich ist. 0.

Ignanimus, Angelus, italienischer Dominicanermönch, Componist und musikalischer Schriftsteller, geboren um 1500 zu Altamura in Calabrien, lebte und wirkte jedoch in Oberitalien und starb 1543 als Kirchenkapellmeister zu Venedig. Dort sind auch verschiedene Sammlungen Messen, Motetten, Vespern, Lamentationen und Madrigale von ihm für drei bis sechs Stimmen erschienen. Ein Traktat von ihm, »*De cantu plano*«, soll sich handschriftlich im Kloster Altamura befinden.

Ignatius der Heilige, Bischof von Antiochien seit 49 n. Chr., war noch ein Schüler des Apostels Johannes und führte den Beinamen Theophoros, d. i. der »Gott« oder, nach seiner eigenen Erklärung, »Christum im Herzen trägt«. Die Legende bezeichnet ihn als jenes Kind, das Jesus seinen Jüngern

als Muster hinstellte. I. sehnte sich nach dem Märtyrertode, den er auch fand, indem er unter Kaiser Trajan zu Rom im J. 107, nach Anderen erst 116, vor der schaulustigen Volksmenge im Circus von Löwen zerrissen wurde. Die katholische Kirche feiert seinen Gedenktag am 1. Februar. Er zuerst soll die Antiphonen im christlichen Kirchengesang aufgebracht haben.

Iken, Konrad, deutscher Theologe, geboren am 25. Decbr. 1689 zu Bremen, war Professor seiner Facultät, sowie erster Prediger an der Stephanskirche daselbst, und hat u. A. über die silbernen Trompeten der alten Hebräer geschrieben. Er starb am 25. Juni 1753.

Il, der männliche Artikel der italienischen Sprache, sei hier besonders in folgenden Zusammensetzungen erwähnt: *Il doppio movimento* (französ.: *le double mouvement*), d. i. die doppelte Bewegung (s. *Doppio*). — *Il fine*, d. i. das Ende. — *Il tempo crescendo*, d. i. das Zeitmaass (Tempo) zunehmend, eine Vortragsbezeichnung in der Bedeutung im wachsenden, d. h. schneller werdenden Zeitmaasse. Häufiger werden in demselben Sinne die Bezeichnungen *accelerando* (s. d.) oder *stringendo* (s. d.) gebraucht.

Ildefonso, latinisirt Ildephonsus, spanischer geistlicher Würdenträger, geboren 607 zu Toledo, starb 669 als Erzbischof daselbst und wird unter den Hymnologen der römisch-katholischen Kirche genannt. Mehrere Hymnen zu Ehren der Jungfrau Maria und einiger Heiligen soll er nicht blos gedichtet, sondern auch mit Musikweisen versehen haben.

Ilgen, Karl David, ausgezeichneter deutscher Schulmann, geboren am 26. Febr. 1763 zu Burgholzhausen unweit Naumburg, studirte zu Leipzig Theologie und Philologie und wurde 1790 Rector der Stadtschule zu Naumburg, 1794 Professor der classischen und orientalischen Literatur an der Universität zu Jena und 1802 Rector der Landesschule zu Pforta. Im J. 1830 nahm er seine Entlassung, siedelte nach Berlin über und starb daselbst am 17. Septbr. 1834. Von seinen Schriften ist von musikalischer Bedeutung die Abhandlung: »*Chorus graecus tragicus qualis fuerit et quare ejus usus hodie revocari nequeat*« (Leipzig, 1788).

Ilias, s. Homer.

Ilinsky, Graf Johann Stanislaus, polnischer Componist, geboren 1795 im Schlosse Romanow in Polen, befleissigte sich in Wien unter Leitung Salieri's und Kauer's höherer tonkünstlerischer Studien und erwarb sich durch zahlreiche Kirchenwerke aller Art einen guten Ruf. Im Uebrigen aber hat er auch Sinfonien und Ouvertüren, Streichquartette, Clavierconcerte und sehr viele Lieder mit Pianofortebegleitung componirt.

Illgner, Johann Christian, guter deutscher Orgelspieler, geboren am 24. Juni 1800 zu Louisdorf im Freistädter Kreise, erhielt 1837 Anstellung als Organist der Elftausend-Jungfrauenkirche zu Breslau.

Illusion (aus dem Latein.) heisst im Gebiete der schönen Künste die grösstentheils durch Kunst erzeugte Täuschung, vermöge welcher man sich der angenehmen Einbildung hingiebt, als wäre das Dargestellte die Sache selbst. Es kann hier jedoch nur von einer bewussten Täuschung die Rede sein, welche uns mit denselben oder ähnlichen Gefühlen, Empfindungen oder Vorstellungen erfüllt, wie das Wirkliche selbst uns erscheinen würde, obschon wir wissen, dass wir es nur mit einer Nachbildung des Wirklichen zu thun haben. Sie ist demnach nur dann ästhetisch und damit zugleich berechtigt, wenn sie als Mittel dient, das Schöne darzustellen und das in sich Vollendete zu verkörpern. Wenn sie aber die Verwechselung des Scheinbaren mit dem Wirklichen selbst oder eine blos materielle Wirkung zur Absicht hat, so artet sie aus einer ästhetischen, sich selbst bewussten Täuschung in einen groben Betrug aus. Je mehr es gelingt, die künstliche Täuschung durch künstliche Mittel in uns hervorzubringen, in desto höherem Grade wird sich unser ästhetisches Gefühl befriedigt fühlen. Ein Hauptgrund dieses Wohlgefallens beruht in der Mitthätigkeit, zu welcher sich unsere Phantasie aufgefordert fühlt, wie in der

Wahrnehmung, welche reiche Mittel der Kunst für die Nachahmung des Naturwirklichen zu Gebote stehen. Die I. hat in allen Künsten einen grossen Spielraum, und wenn man lange und oft behauptete, dass sie sich im Gebiete der Tonkunst nur in den ohnehin verdächtigen Tongemälden äussere, so hat man sie in einem allzu materiellen und beschränkten Sinne aufgefasst. Man würde sie dann, weiterschliessend, auch der Poesie absprechen und sie nur in das Gebiet der darstellenden Kunst und der bildenden Künste verweisen müssen, bei denen sie freilich erkennbarer, aber nicht so intensiv als in der Tonkunst und in der Poesie sich geltend macht. So werden z. B. die Chöre, Arien und Recitative in einer Oper oder einem Oratorium uns um so mehr afficiren, je mehr sie in uns die I. erwecken, als drücke sich in ihnen der Empfindungszustand, dem Text entsprechend, aufs wahrste und lebendigste aus. Alle Künste beruhen am letzten Ende auf dem schönen Schein, auf der I., die jedoch nur zum geringsten Theile auf der durch blos materielle und körperlich sichtbare Kunstmittel bewirkten Sinnestäuschung beruht.

Imagination (aus dem Latein.), gleichbedeutend mit Einbildungskraft (s. d.).

Imbault, französischer Violinist, Musiklehrer und Musikverleger zu Ende des 18. Jahrhunderts in Paris, gab seit etwa 1780 Werke französischer Componisten in schön gestochenen Ausgaben heraus, über welche später ein jährlich erneuerter Katalog (derselbe war 1792 sechs Grossfolio-Blätter stark) erschien. Als Virtuose trat I. noch 1787 in Paris öffentlich auf.

Imbert, französischer Musikschriftsteller, geboren um 1750 zu Sens, weshalb er I. de Sens genannt wurde, lebte in Paris und veröffentlichte u. A. eine »*Méthode de plain-chant*« etc. (Paris, 1780). Er starb im Aug. 1790. — Unter dem Namen Imbert de Francia verfasste ein französischer Mönch des 13. Jahrhunderts einen Musiktraktat, der sich abschriftlich in der Pariser Bibliothek befindet. — Ein Musikliebhaber Imbert de Laphelèque endlich, um 1830 zu Paris lebend, veröffentlichte daselbst in einer Brochure Notizen über Paganini und in einer Zeitschrift einen Aufsatz über Rossini's »Tell«.

Imbimbo, Emanuele, italienischer Musikgelehrter und Componist, geboren 1765 zu Neapel, erhielt seine tonkünstlerische Bildung auf dem Conservatorium San Onofrio seiner Geburtsstadt und widmete sich nach vollendeten Studien dem Unterrichte im Gesang und in der Harmonielehre, zuerst in seinem Vaterlande und dann in Paris, woselbst er sich 1808 niederliess. Er componirte und veröffentlichte italienische Arietten, einige Kirchenstücke und eine dramatische Scene »*Lo spettro*«. Seine bedeutendsten Arbeiten aber sind die »*Partimenti ou basses chiffrées de Fenaroli*« etc. mit einer Fortsetzung dazu mit italienischem und französischem Text, sowie die pädagogische Schrift »*Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples*« (Paris, 1821).

Imbroglio (italien.; französ.: *confusion*), d. i. Verwirrung, Verwickelung, ist eine besondere, irreguläre Art der Accentuation, bei welcher in verschiedenen gleichzeitig erklingenden Stimmen eines Tonsatzes die accentuirten und accentlosen Taktheile so mit einander verwechselt, in einander gewirrt oder gegen einander geführt werden, dass eine Vermischung der geraden und ungeraden Taktart hervorgerufen wird, ohne dass die verschiedenen Stimmen in verschiedener Taktart notirt sind. So kann zu einer Stimme im $^3/_4$-Takt z. B. eine andere treten, die durch Einsatz und Bindungen den Eindruck des $^4/_4$-Takts erzeugt. Beispiele findet man im Menuetto des Streichquartetts Heft 16 No. 1 (Leipziger Ausgabe) von Haydn, in Beethoven's Quartett op. 59 No. 2 und dem ersten Allegro von dessen Eroica-Sinfonie, besonders häufig auch in den Mazurken von Chopin. Auch das sogenannte Contratempo, das Tempo rubato u. s. w. (s. d.) gehört hierher und wird mitunter in demselben Sinne wie I. gebraucht.

Imhoff, Johann Sigmund Georg **von,** vortrefflicher deutscher Clavierspieler und Musikliebhaber, geboren am 23. Octbr. 1745 zu Nürnberg, woselbst er in seinen Mannesjahren Stadtgerichts-Assessor und Burgamtmann war. Ein achtjähriger Unterricht bei dem Organisten Siebenkäs und eine grosse Reise durch Deutschland im J. 1767 hatten seine musikalischen Talente und seinen Geschmack aufs Schönste entwickelt, und die persönliche Bekanntschaft sowie Correspondenz mit Eman. Bach, Naumann, Hasse, Gluck, Jos. Haydn, Gassmann, Reichardt, der Mara u. s. w. kam hinzu, um ihn in der Musik und gediegenen Musikübung zu festigen und zu verfeinern. Er veranstaltete in seinem Hause wöchentliche Quartettaufführungen, an denen die bedeutendsten in Nürnberg verweilenden Künstler, wie C. Stamitz, Punto, Ramm, Schwarz, die beiden Romberg, André, Chladni u. v. A. Theil nahmen. Im J. 1812 dürfte I. noch am Leben gewesen sein; selbst geschaffen scheint er nichts zu haben.

Imitatio (latein., von *imitari* — nachahmen, nachmachen), *Imitation* (französ.), *Imitatione* oder *Imitazione* (italien.) — die Imitation oder die Nachahmung (s. d.).

Imitatio aequalis motus (latein.) — die Nachahmung in gleicher Bewegung (s. hierüber und über die folgenden Ausdrücke den Artikel Nachahmung).

Imitatio cancrizans oder *retrograda* oder *per motum retrogradum*, *Imitazione concherizante* oder *concherizata* (italien.), *Imitation en retrogradant* (französ.) — die rückgängige oder krebsgängige Nachahmung.

Imitatio cancrizans *(in) motu contrario* — die verkehrte krebsgängige Nachahmung.

Imitatio canonica, oder *totalis*, oder *legata* — die gebundene, kanonische Nachahmung.

Imitatio homophona oder *in unisono* — die Nachahmung im Einklange oder in der reinen Prime.

Imitatio inaequalis motus — die ungleiche oder verkehrte Nachahmung; die steigenden Schritte des Themas durch fallende oder umgekehrt beantwortet.

Imitatio in heptachordo superiori oder *inferiori* — die Nachahmung in der Ober- oder Unterseptime.

Imitatio in hexachordo superiori oder *inferiori* — die Nachahmung in der Ober- oder Untersexte.

Imitatio in hyperditono oder *in hypoditono* — die Nachahmung in der Ober- oder Unterterz.

Imitatio in hyperdiapason oder *hypodiapason* — die Nachahmung in der reinen Ober- oder Unteroctave.

Imitatio in hyperdiapente oder *hypodiapente* — die Nachahmung in der reinen Ober- oder Unterquinte.

Imitatio in hyperdiatessaron oder *hypodiatessaron* — die Nachahmung in der reinen Ober- oder Unterquarte.

Imitatio (in) motu contrario (s. *Imitatio per motum contrarium*).

Imitatio in secunda superiori oder *inferiori* — die Nachahmung in der Ober- oder Untersecunde.

Imitatio interrupta — unterbrochene Nachahmung; die nachahmende Stimme wird durch Pausen unterbrochen.

Imitatio in unisono (s. *Imitatio homophona*).

Imitatio invertibilis — umkehrungsfähige Nachahmung.

Imitatio libera oder *simplex* (latein.), *Imitazione sciolta* oder *semplice* (italien.), *Imitation simple* (französ.) — die freie, ungebundene Nachahmung.

Imitatio ligata (latein.), *Imitazione legata* (italien.) — die strenge, gebundene oder kanonische Nachahmung.

Imitatio partialis oder *periodica* — die theilweise, periodische, freie Nachahmung; die nachahmende Stimme beantwortet nur einen Theil des Themas.

Imitatio per augmentationem — die Nachahmung in der Vergrösserung.

Imitatio per diminutionem — die Nachahmung in der Verkleinerung.

Imitatio periodica — die periodische Nachahmung (s. *Im. partialis*).

Imitatio per motum contrarium oder *in motu contrario* (latein.), *Imitazione riversa, alla riversa* oder *per movimenti contrarii* (italien.), *Imitation renversée* oder *par mouvement contraire* — die verkehrte Nachahmung.

Imitatio per motum contrarium stricte reversum (latein.), *Imitazione al contrario riverso* (italien.) — die strenge verkehrte Nachahmung.

Imitatio per motum retrogradum (s. *Im. cancrizans*).

Imitatio per thesin et arsin — die Nachahmung auf entgegengesetzten Taktttheilen.

Imitatio simplex (s. *Im. libera*).

Imitation (französ., s. *Imitatio*).

Imitation en retrogradant (s. *Imitatio cancrizans*).

Imitation par mouvement contraire oder *Im. renversée* (s. *Imitatio per motum contrarium*).

Imitation simple (s. *Imitatio libera*).

Imitatione oder *Imitazione* (italien., s. *Imitatio*).

Imitatione alla riversa (s. *Imitatio per motum contrarium*).

Imitatione al contrario riverso (s. *Imitatio per motum contrarium stricte reversum*).

Imitatione concherizante oder *concherizata* (s. *Imitatio cancrizans*).

Imitatione legata (s. *Imitatio ligata*).

Imitatione per movimenti contrarii oder *Im. riversa* (s. *Imitatio per motum contrarium*). O. T.

Immerwährender Kanon oder unendlicher Kanon (latein.: *Canon perpetuus* oder *C. infinitus*), s. Kanon.

Immler, vorzüglicher deutscher Violoncellist, war zu Ende des 18. Jahrhunderts Cantor in Coburg und hat zahlreiche Kirchenmusikwerke componirt. — Ein Musiklehrer in der Schweiz, Johann Wilhelm I., verfasste und veröffentlichte 1828 eine »Anleitung zum Singen für Landschulen«.

Immutabilis *sc. accentus* (latein.), s. *Accentus ecclesiasticus*.

Immyns, John, der Stifter der Madrigal Society zu London, ein begeisterter Musikfreund des 18. Jahrhunderts, hatte in seiner Jugend etwas Clavier-, Violin-, Gamben- und Flötenspiel erlernt, musste aber, in seinen Vermögensumständen zurückgekommen, Schreiberdienste bei einem Advocaten nehmen. Als die *Academy of ancient music* gegründet wurde, trat er als Tenorist in diese Gesellschaft und wurde dadurch mit Pepusch bekannt, der ihn als Copist und Gehülfe an sich zog. In dieser Stellung lernte er die alten Kunstwerke genau kennen und lieben, so dass er von neuerer Musik nichts mehr wissen wollte. In Folge dessen stiftete er 1741 die Madrigal Society, deren Mitglieder, meist aus Handwerkern bestehend, er durch Eifer und Fleiss dahin zu bringen wusste, dass sie jedes englische oder italienische vier- oder fünfstimmige Madrigal vom Blatt zu singen vermochten. I. selbst hatte mit seiner Familie um die Existenz zu kämpfen, so dass sich mitleidige Freunde veranlasst sahen, ihm im späteren Mannesalter eine Stelle als Lautenist in der königl. Kapelle zu verschaffen, die ihm wenigstens 40 Pfd. Sterl. jährlich sicherte. Er starb am 15. April 1764 zu London. Vgl. Hawkins V. S. 349.

Impazientemente oder *impaziente* (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung ungeduldig.

Imperfect (aus dem Latein.), d. i. unvolllständig, ein auf die Mensur des Taktes bezüglicher Kunstausdruck, bezeichnete das zweitheilige Maass der vier grösseren Notengattungen in der Mensuralmusik (s. Mensuralnotenschrift).

Imperfectio (latein.) oder Imperfection perfecter Noten nannten die alten Kunstlehrer aus dem Zeitalter der Mensuralmusik den Abzug des dritten Theiles von dem Werthe einer Note (s. Mensuralmusik).

Imperioso (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung herrisch, gebieterisch.

Impetuoso oder Impetuosamente, dasselbe wie *con impeto* (s. d.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung stürmisch, heftig, ungestüm.

Imponente (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung entschieden, kühn, deutet vorzugsweise auf ein kräftiges Abstossen der Accorde.

Impresario (italien.), der Operndirektor, häufig auch der Concertunternehmer, überhaupt derjenige, welcher eine Künstlergesellschaft, um dieselbe öffentlich auftreten zu lassen, in Engagement genommen hat.

Impromptu (französ.), von dem latein. *in promptu*, eigentlich der Stegreifseinfall, der Schnellgedanke, wurde in neuerer Zeit als die Bezeichnung einer Gattung von Tonstücken gebraucht, welche den Eindruck hervorrufen, als seien sie aus dem Stegreif schnell hingeworfen. Besonders in der Clavierliteratur ist dieser Titel, vorzüglich durch Chopin, sehr häufig und beliebt geworden.

Improvisatoren (italien.: *improvisatori*), das sind Stegreifsdichter, heissen in Italien, wo sie vorzugsweise im Abendlande heimisch, Dichter und Sänger, welche aus dem Stegreife (latein.: *ex improviso*) jedes aufgegebene oder selbstgewählte Thema sogleich dichterisch ausführen und diese Verse entweder declamiren oder unter Begleitung der Guitarre oder Mandoline im Recitativstyle absingen. Zuweilen dialogisiren auch zwei I. über einen Gegenstand. Bei Völkern von lebhafter und fruchtbarer Phantasie ist die Begabung, ohne alle Vorbereitung zu dichten und zu singen, angeregt besonders durch Musik, oft allgemein, z. B. bei vielen Negerstämmen und unter den Arabern. Eine Idee von den Improvisationen der letzteren geben die von Rückert frei nachgebildeten »Makamen« des Hariri. War, wie aus mehreren Stellen der Alten zu schliessen, Griechenland die Heimath der I. des Alterthums, so wurde dies für das neuere Europa, Valencia und Minorca ausgenommen, vom 12. Jahrhundert ab ausschliessend Italien, wo Petrarca die Sitte der improvisirenden Dichter, den Gesang mit einem Lauteninstrumente zu begleiten, eingeführt zu haben scheint. Damals und lange noch nachher herrschte selbst an den Fürstenhöfen das lebhafteste Interesse für die Kunst der I. Lebhafte Einbildungskraft, Formtalent und Gewalt über die Sprache und den dichterischen Ausdruck besitzen die letzteren mehr oder weniger insgemein, aber von höherem künstlerischem Werthe kann bei solchen Produkten einer momentan erregten Stimmung für gewöhnlich wenigstens nicht die Rede sein. Ohne Zweifel waren es auch mehr nur einzelne geniale Züge, wodurch diese Stegreifdichter und ihre Augenblicksproduktionen ausserhalb Italien einen grossen Ruf erlangten, als sie, wenigstens unter den gebildeten Ständen, in Italien selbst gegenwärtig besitzen. Meist sind sie nur noch reine Naturalisten, Leute aus geringen Volksschichten, als Fischer, Gondoliere u. s. w. Auffallend ist es, dass die meisten I., deren Namen die Kunstgeschichte bewahrt hat, in Toscana oder Venedig, namentlich in Siena und Verona, geboren sind, und dass dieses Talent sich bis auf den heutigen Tag an diesen Orten fortgepflanzt hat.

Improvisiren nennt man in der Musik insbesondere die von Begabung zeugende Fertigkeit, über ein gegebenes Thema ohne Vorbereitung frei zu phantasiren. Die musikalische Improvisation setzt, neben der Anleitung dazu, tüchtige Studien und völlig freie Handhabung der Mittel des kunstgerechten Ausdrucks, der Harmonie, des Contrapunkts, Periodenbaues, überhaupt alles dessen, was zur Composition gehört, voraus, wenn sie mehr als nur momentanen Werth haben, nicht blos ungeregelter, augenblicklicher Erguss sein soll. Die grössten Meister wie Seb. Bach, Händel, Beethoven haben diese Kunst auf Orgel und Clavier mit Vorliebe gepflegt und, gemäss dem Urtheile aller Zeitgenossen, in einer die höchste Bewunderung erregenden Vollendung; in neuerer und neuester Zeit haben sich in dieser Weise J. N. Hummel, Ferd. Hiller, W. Taubert, C. Reinecke u. s. w. ganz besonders ausgezeichnet. Uebrigens

soll ein jeder Musiker im freien Phantasiren sich üben, aber mit strenger Einhaltung der Gesetze des bestimmten Ausdrucks und der logischen Entwickelung; man gewinnt dadurch bedeutend an Fertigkeit im schnellen und präcisen Gestalten der Gedanken, ausserdem, dass dadurch die Erfindung angeregt wird und mancher gute, der Verwendung und Ausbildung werthe Einfall zu Tage kommt. Daher pflegen auch viele Componisten ihre Phantasie, bevor sie an die Arbeit gehen, durch Improvisation zu beleben.

Improvisirmaschine oder Phantasirmaschine, anderer Name für Extemporirmaschine oder Melograph (s. d.).

Incalzando (italien.), von *incalzare* d. i. nachsetzen, verfolgen, hat als musikalische Vortragsbezeichnung die Bedeutung eindringlich verfolgend, etwas bewegter (als vorher).

Incantare (italien.; französ.: *enchanter*), einsingen (s. Stimmbildung).

Incarnatus est (latein.), d. h. er (Gott) ist Fleisch geworden, ein Theil der Messe der römisch-katholischen Kirche und zwar des *Credo* (s. d.) derselben.

Incledon, Charles, englischer Sänger und Liedercomponist, geboren 1764 in der Grafschaft Cornwallis, zeichnete sich besonders durch den Vortrag englischer und irischer Volkslieder, sowie schottischer Balladen aus und setzte selbst zahlreiche Melodien zu lyrischen Gedichten. Er starb am 11. Febr. 1826 zu Worcester.

In corpo (italien.), das Enthaltensein verschiedener Stimmen in einer einzigen. *Canone in corpo*, der geschlossene, in einer Stimmzeile notirte Kanon (s. Kanon).

Indeciso (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung unentschieden, unbestimmt.

Index (latein.), der Anzeiger, das Inhaltsverzeichniss, als Kunstausdruck auch mitunter für *Custos* (s. d.) gebraucht.

India, Sigismondo **d',** s. Sigismondo.

Indien. Indische Musik. Indier oder Inder nennt man die jetzigen Bewohner der südöstlichen Halbinsel Asiens, welche sich selbst den Namen Hindu beilegen. Die natürlichen Grenzen ihres Landes sind im Westen der Indus, im Norden das Himalajagebirge und im Süden und Osten der indische Ocean. Ausser den Indern befinden sich in diesem gesegneten Lande auch noch viele andere Volksstämme, die sich jedoch mehr in unwirthsamen und schwer zugänglichen Gebirgsgegenden aufhalten, wie die Gonda's, Bhilla's, Kanda's, Paharia's, Kola's u. A. Diese mehr der Negerrace ähnelnden Völker betrachtet man als die Urbewohner I.s, da keine Sage bei ihnen über eine Einwanderung vorhanden ist, während die Hindu's selbst über ihre Besitznahme I.s Nachrichten besitzen. Von den der Geschichte I.s vorangehenden bekannten Momenten seien hier zuerst die wissenschaftlich als wahrscheinlich nachgewiesenen mitgetheilt und darnach die sagenhaften. — Zwischen Persien und dem Indus, südlich von Baktrien, nimmt man die Ursitze eines dort zum Volke gewordenen Menschengeschlechts an, das man nach seiner Hautfarbe die »weisse Race«, und nach dem alten Namen dieses Landes, Arye, Arier nennt. Dieser Urstamm, die Arier, verliess in Massen seine Wiege in sehr früher Zeit, entweder in Folge einer Uebervölkerung der bewohnten Fluren, oder, wie Professor Alb. Weber in Berlin behauptet, weil eine Verschiedenheit der religiösen Ansichten das fernere Beisammenwohnen unmöglich machte, oder aus anderen uns unbekannten Gründen. Ein Hauptstamm der Arier, die Perser, von dem sich später wahrscheinlich die meisten jetzt Europa bewohnenden Volksstämme abzweigten oder an dem sie sich vorbeibewegten, zog nach Westen; der andere, die Inder, ging über die Ausläufer des Himalaja und den Indus und machte jenseits des Indus im Pendschab auf lange Zeit Rast. Für diese Wanderung und den angegebenen Aufenthalt der Inder im Pendschab in vorhistorischer Zeit zeugen die Hymnen der Rig-Veda (s. d.), des ältesten der vier litur-

gischen Bücher der Bramanen. In diesen Hymnen wird des Indus als Grenzstrom gedacht und des Ganges, des später als heilig verehrten Wassers, mit keiner Sylbe erwähnt. Dafür, dass alle genannten Völker eine gleiche Urheimath hatten, spricht aus unserem Wissen, dass die alten Baktrier wie die Perser sich selbst auch Arier nannten; dass ferner die physiologischen Typen der heutigen Hindu's denen der Perser etc. durchaus gleich sind und dass aus den Sprachen aller dieser Völker eine einstmalige gemeinsame Ursprache sich nachweisen lässt. Noch mag hier angeführt werden, dass die Inder einen Gesang Arya heissen und die Perser so eine ihrer Tonarten nennen. Ueber eine frühere Raststelle der Hindu's vor dem Aufenthalt im Pendschab scheint auch in der Rig-Veda eine Andeutung enthalten zu sein. In der grossen Hymne von Dirghatamas lautet nämlich ein Vers: »Der Himmel ist mein Vater, die grosse Erde habe ich zur Mutter; das höchstgelegene Vaterland über ihrer Oberfläche ist meine Geburtsstätte.« Worauf liesse sich diese Auslassung anders beziehen als auf ein längeres Verweilen im Himalaja? Ueber die Zeitdauer dieser Wanderung der Hindu's lassen sich ebenfalls nur Vermuthungen aufstellen. Die Sprache, in der die Rig-Veda geschrieben, ist nicht sehr unterschieden vom Sanscrit, zwar sehr wortarm und ungelenkig, doch gewiss sehr abweichend schon von der Ursprache.

Zu solcher sprachlichen Umwandlung gehören Jahrhunderte, ja vielleicht Jahrtausende, und hat man deshalb und anderer Gründe halber die Zeit des Aufenthalts der Hindu's im Pendschab und die Abfassung der Hymnen der Rig-Veda 1600 v. Chr. angenommen, und man glaubt, dass die Einwanderung nach Indien überhaupt mindestens 2000 v. Chr. stattgefunden habe. Nachdem wahrscheinlich die Fluren des Pendschab dem sich schnell mehrenden Geschlecht nicht mehr Ueberfluss boten und dem romantisch ritterlichen Thatendrange der sich allmälig gebildet habenden Kriegerklasse keinen Spielraum gewährten, da erst fand die Ausbreitung bis zum Ganges und weiter nach Süden hin statt. Was ist natürlicher, als dass mit dieser Ausbreitung der Hindu's in Indien die Krieger ein Uebergewicht über alle anderen Stände errangen! Dies Uebergewicht jedoch, in Folge des Ueberflusses allmälig erschlaffend, wurde durch die Anstrengungen der Priester, welche bei dem frommen Sinne des Volkes im Ruhezustande fruchtbaren Boden fanden, bald nicht allein paralysirt, sondern sogar überflügelt und führte wachsend zur baldigen Herrschaft der Braminen. Die Braminen, allein noch im Besitz der alten religiösen Vorstellungen und Gebräuche, die dem Volke im Allgemeinen bei ihren Erhaltungs- und Eroberungsthaten entschwunden waren, boten dem phantastischen Sinne des Volkes überreich eine Beschäftigung des Geistes, die jetzt im Alltagsruheleben durchaus weniger Nahrung fand. Vorzüglich für uns wichtig ist, dass von denselben dem musiksinnigen Volke eine Menge eng mit dem Cultus verbundener Gesänge überantwortet wurde, deren Abfassung sie bis in die graueste Vorzeit setzten und oft Göttern zuschrieben. Ja, sie fanden es sogar geboten, neben den Schilderungen der Entstehung der Welt und der Menschen, welche denen anderer alter asiatischer Culturvölker, wie denen der Semiten, Chaldäer etc., durchaus nicht unähnlich sind, der Gattin Brama's, des Urvaters der Welten, der Saraswati, der aus dessen Haupte Geborenen, die Pflege und den Schutz der Musik zuzusprechen.

Man findet durch diese Darstellung nicht allein die grosse Wichtigkeit documentirt, die die Braminen seit ihrer Herrschaft der musikalischen Kunst beilegten, sondern darf hierin auch ein Merkmal sehen dafür, dass in der Urheimath der Arier schon die Musik als Kunst geübt worden sein muss. Während der Wanderung der Hindu's erbte sich diese Kunst jedoch nur theilweise fort, indem Einzelne nach ihrem Bruchstückwissen Gesänge mittheilten, worauf diese den Urschöpfungen gewiss schon sehr unähnlichen später, umschlungen von blüthenreichen Mythen, dem lebenden Geschlecht als Muster für Neuschöpfungen und aufzustellende Kunstregeln dienten. Man sieht hier dieselbe

Erscheinung, wie an anderen altasiatischen Culturstätten, dass schon die graueste Vorzeit die Musik als Kunst pflegte. Spätere sociale Verhältnisse jedoch verwischten das Wissen über die uralte Kunst, und es blieben ferner nur einige Sagen, die zuweilen durch wahrscheinlich jener Urzeit näher gelegenen Zeiten entsprossene Monumente vergewissert erschienen. Solche Sagen aber, je ferner sie der Urzeit sich breit machten, forderten für die antike Kunst und deren Wirkung einen Glauben, welcher in neuester Zeit nicht mehr allgemeiner Anerkennung sich erfreut, und leider Schlüsse auf die Urquelle, aus welcher selbiger entsprang, auch nur annäherungsweise gestattet. Mit einiger Sicherheit lässt sich nur sehr wenig über die antike Kunst der Hindu's vermuthen, und zwar nach dem ältesten musikalischen Denkmal derselben, der erwähnten Rig-Veda, blos über die in der Kunst zumeist angewandten Elemente derselben. Die Hindu's hatten wahrscheinlich seit der Urzeit nur die siebenstufige Tonleiter in der Octave in Gebrauch, weil fast bei allen Ariern in frühester wie späterer Zeit diese allein Anwendung fand, während im chinesischen Musikkreise nur die Klänge der fünftönigen Scala zu Melodien gebraucht wurden, trotzdem man die sieben- wie zwölftönige Leiter gekannt haben soll.

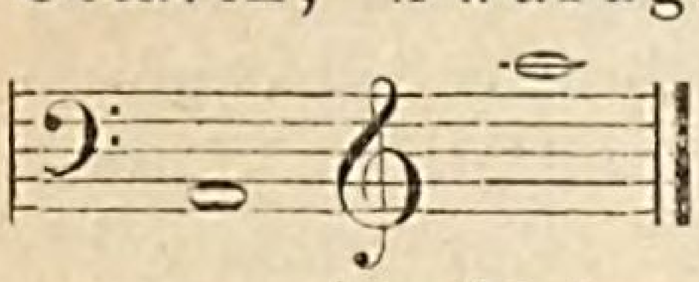
Wie vielfach in überschwänglichster Weise wunderwirkend man viele Melodien des hohen Alterthums erachtete, mögen folgende Sagen beweisen. Gewisse Melodien, so behauptet man, wirkten auf Menschen, Thiere und die unbelebte Natur so, dass diese sich ganz nach dem Willen des Sängers bewegen mussten. Andere durfte kein Sterblicher ausführen, wollte er nicht von Flammen verzehrt werden. Dies bewiess die Ausführung dieses Raga (s. d.) durch den berühmten Sänger Nack-Gobaul, der zur Zeit Akber's lebte. Trotzdem derselbe bis zum Halse im Flusse Djumna stand, wurde er vom Feuer verzehrt, als er, dem Befehle des Herrschers gehorchend, den erwähnten Raga sang. Eine andere Melodie konnte Regen hervorzaubern, und W. Ouseley in seinem Werke »*Orient. collect.*« I. p. 74 berichtet, dass erzählt wird: eine Sängerin habe mit derselben Bengalen vor Misswachs und Hunger gerettet. Wieder eine andere Melodie sollte Kraft haben, dass die Sonne sich verdunkelte und der Vortrag derselben durch einen Sänger Akber's, Mia-Tu-Sine, bewirkte, dass der Palast des Herrschers in tiefste Finsterniss gehüllt wurde. — Dass ferner die Musik seit der frühesten Zeit bei den Indern in höchster Achtung stand, geht daraus hervor, dass die ersten Musiker in innigstem Zusammenhange mit den Göttern geschildert werden. Brama, nachdem er dreitausend Billionen und vierhundert Millionen Jahre im Brama-Ei sich befunden und dann durch die Kraft seines Gedankens die Hülle, woraus Himmel und Erde entstand, zerrissen hatte, schuf den Mann. Dieser rief dann zehn grosse Weisen aus dem Nichts hervor, welche, die Schöpfung erweiternd, ausser den Himmel und Erde bevölkernden Göttern, die Gandharven (s. Gandharvas) und Apsarasen hervorbrachten. Letztere waren jene Musikerinnen und Tänzerinnen des Indra, die oft die Verlockung selbst frommer Büsser und Einsiedler zur Sünde übernahmen und dafür dann hart gezüchtigt wurden; Wasischta verwandelte die Apsarase Rambha für solche That in Stein. Beide Geschlechter ausführender Musiker befanden sich meist bei frohen Feiern in Gesellschaft der Götter selbst und, so steht im Pantscha-tantram geschrieben: »Nichts giebt es, was in der Welt selbst Göttern lieber wäre als Gesang; durch den Zauber der Saiten fing Ravana den Siva selbst.«

Solche und ähnliche Stellen finden sich in indischen Werken zu hunderten, welche beweisen, wie schon in frühester Zeit die Musik im Leben der Inder eine sehr hervorragende Rolle spielte, und wie von jedem Zweige dieses Volkes, deren nicht gerade wenige waren, dieselbe in eigener Weise verherrlicht und dargestellt wurde. Diese Darstellungen wurden dann mit der Zeit Allgemeingut. Selbst die Musiktheoreme wurden theilweise als von Göttern selbst aufgestellt gelehrt. So erzählt man, dass die Götter Isvara und Hanuman jeder eins der vier Haupttonsysteme schufen. und die beiden anderen von den Menschen

Bharata-Muni, dem Erfinder der Dramen mit Musik und Tanz, und Calinath, einem frommen Weisen, zuerst aufgestellt wurden. Nebentonarten behauptete man zur Zeit Krischna's 16,000 besessen zu haben, welche Zahl dadurch entstand, dass jede Gopi, Nymphe, sich eine besondere Sangweise schuf, um sich dadurch die Liebe eines als Hirten auf Erden weilenden Gottes zu erringen. Noch die jetzt gebräuchlichen Benennungen der indischen Tonarten durch Namen von Nymphen, wie später mitgetheilt werden wird, beweist, dass trotz der vielen socialen Einwirkungen, welche dem so romantischen Menschenstamme der Inder zu Theil wurden, von demselben noch heute die Tradition jener frühen Auffassung der Kunst bewahrt wird. Man bringe nur in Erwägung, wie nach wenigen Jahrhunderten volklicher Ruhe fortdauernd andere Völker die Inder beeinflussten und wie dadurch deren Seelenleben, zu welchem doch unstreitig auch die Musik gezählt werden muss, sich modificiren musste. Assyrische wie persische Heere drangen schon ums Jahr 1200 v. Chr., so berichten die Sage und assyrische Funde, bis ins Herz I.s vor und behaupteten oft längere Zeit ihre Herrschaft daselbst. Dadurch verbreiteten sich märchenhafte Nachrichten über I. in den anderen damaligen Culturstaaten Asiens und Afrikas, und diese führten ums Jahr 1000 v. Chr. zu ausgebreiteten Handelsverbindungen. Indier besuchten die Häfen des persischen und rothen Meeres, und Araber wie Phönizier dehnten ihre Seefahrten bis I. aus, über deren Endpunkte dieselben jedoch in der Heimath aus Klugheit durchaus unzuverlässige, oft wunderreiche Mittheilungen machten. Die Feldzüge des Cyrus, 500 v. Chr., und die darauf folgenden Alexander's des Grossen machten I. bekannter und brachten die ersten sichereren Nachrichten über dies Wunderland nach Europa. In I. selbst wurde hierdurch später das Verlangen angeregt, sich mit dem mächtigsten Staate des Abendlandes, dem römischen, zeitweise in Verbindung zu setzen, und sehen wir in Folge dessen öfter Gesandtschaften beim Kaiser in Rom erscheinen, um theilweise Schutz gegen die Einfälle des griechisch-baktrischen Reiches, welches bis 136 v. Chr. hin demselben seine Macht fühlbar machte, und anderer wilder Horden Mittelasiens zu erflehen. Dann folgte bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. hin eine Herrschaft eingeborener Fürsten, der endlich die bleibendere Besitznahme durch Araber, Perser und Mongolen, fanatisirter Muhamedaner, folgte.

Mit dieser Besitznahme beginnt erst die eigentliche historische Zeit I.s. Während dieser Zeit hatte sich der Ruf von I.s Reichthum immer mehr ausgebreitet und die Sehnsucht der Abendländer dazu angeregt, einen eigenen Handelsweg dahin zu suchen. In Folge dessen wurde das Cap der guten Hoffnung, Amerika etc. entdeckt, und Europäer setzten sich immer mehr in den Besitz des Theiles der Erde, den man noch heute mit dem Namen I. belegt. Diese Mengung der verschiedensten Völkerstämme mit den Indern, und dann die vielfachen Kenntnisse des Hervorragendsten anderer Culturkreise, konnte nicht ohne Einfluss auf die Musik der Inder bleiben. Zwar hielt dies conservative Volk mit grösster Zähigkeit an den nach ihrem Glauben bewahrten Lehren der Kunst fest, erzählte immerfort die Wundergeschichten derselben weiter und suchte die durch Tradition erhalten gebliebenen Melodien zu pflegen; jedoch der ursprüngliche Geist derselben war sehr umgewandelt, und manche theoretische Lehre wie manches Tonwerkzeug aus der Fremde hat seit langer Zeit in I. eine neue Heimath gefunden. Ob die jetzige musikalische Kunst der Inder mit der antiken derselben auch nur eine entfernte Aehnlichkeit besitzt, oder ob dies Volk durch spätere Speculationen seiner Braminen, die beeinflusst wurden durch Mittheilungen über die Kunst in anderen Musikkreisen, erst eine eigenartige Kunst erhalten hat, wird wohl für immer ein unlösbares Räthsel bleiben, trotzdem ältere und weniger alte Werke I.s uns über die Musik eigens aufzuklären sich bemühen. Die bekannteren von diesen Werken, meist musikalisch-theoretischen Inhalts, sind: Raga-Derpan, Spiegel der Tonleitern; Sunjit-Derpan, Spiegel der Melodien; Ragarnave, See

der Affekte; Sabhavinoda, die Ergötzung der Gesellschaften; Ragavibhoda (verfasst von Soma), Lehre von den Tonleitern; die Bücher Narayan; Damodora; Ratnacara; Sangita-narayana; Pariataka u. A. Am bemerkenswerthesten unter diesen Werken ist die Ragavibhoda von Soma, die zwar alt, doch neueren Datums ist als die häufig darin erwähnte Ratnacara des Sarnga-Deva. Will. Jones in seinem Werke »Ueber die Musik der Inder«, übersetzt von Dalberg, berichtet S. 19 über den Inhalt des Werkes: »Das ganze Buch (selbst die Melodien, welche mit Buchstaben ausgedrückt sind und das fünfte und letzte Capitel ausmachen, nicht ausgenommen) ist in der melodischen Versart Arya geschrieben, das erste, dritte und vierte Capitel erklärt die Theorie der Töne, ihre Eintheilung und Folge, die Veränderungen der Scalen durch die Temperatur nebst einer Nomenclatur von Tonarten nach einem eigenen System. Das zweite Capitel enthält eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Vina's (s. d.) und Lyren, nebst Melodien für dieselben; dieses Buch allein würde mich, wäre ich Herr meiner Zeit, aufgemuntert haben, mit Hülfe europäischer Tonkünstler und eines indischen Virtuosen auf der Vina (was den praktischen Theil betrifft) eine Abhandlung über das ganze Musiksystem der Hindu's zu schreiben.« Ueber die indischen Werke im Allgemeinen äussert sich derselbe Autor in ebendem Werke S. 7: »Die meisten indischen Bücher, die von Musik handeln, bestehen aus drei Theilen: Gana, Vadya, Nritya, d. i. Gesang, Saitenspiel und Tanzkunst; der erste Theil umfasst die poetische Rhythmik, der zweite: alles, was auf Instrumentalmusik Bezug hat, der dritte die theatralische Vorstellung.«

Aus dem Inhalt aller indischen Schriften über Musik ergiebt sich etwa Folgendes als die Grundzüge derselben. Das **Tonreich**, Mahaswaragrâma (s. d.), kann durch die Menschenstimme vollständig dargestellt werden, drei Octaven, Swaragrâma (s. d.), deren Umfang wir ungefähr wie beifolgt:  aufzeichnen würden. Die Octave ist das grössere Tonmaass. Als kleineres dienen sieben Klänge in ungleicher Entfernung von einander in der Octave, was für das ganze Tonreich 21 ergiebt. Diese Klänge entsprechen beinahe unseren diatonischen Klängen der *A-dur*leiter und führen nach Nymphen, Swaras, besondere Namen: Sârdja (s. d.) = *A*; Richâlba (s. d.) = *H*; gandhora (s. d.) = *Cis*; madhyâma (s. d.) = *d*; pânchama (s. d.) = *e*; dhaiwâta (s. d.) = *fis* und nichada (s. d.) = *gis*. Bei Benennung der Töne im Gebrauch wendet man nur die ersten Sylben (wie Guido von Arezzo die ersten Sylben der Strophe aus dem Hymnus an St. Johannes gebraucht) an: *sa*, *ri*, *ga*, *ma*, *pa*, *dha* und *ni*. Das kleinste musikalische Intervall, das nur in der Theorie Anwendung findet, ist etwas grösser, als ein Viertelton unseres Systems sein würde. Die Inder theilen nämlich die ganze Octave in 22 gleiche Theile, Sruti (s. d.) genannt, welche bei ihnen ebenfalls besondere Namen haben. Diese Namen finden sich in einigen Werken von einander etwas abweichend vor, was man glaubt durch die an verschiedenen Orten I.s geschriebenen Schriften erklären zu müssen. So findet man in der Sangitâ Damôdara folgende Namen: Butra (s. d.), Kumoduty (s. d.), Mundrika (s. d.), Schundovuty (s. d.), Dujavuty (s. d.), Runjumy (s. d.), Ruktika (s. d.), Sivy (s. d.), Krodhy (s. d.), Bujira (s. d.), Prusaruny (s. d.), Prity (s. d.), Marjuny (s. d.), Ksjuty (s. d.), Rikta (s. d.), Sidpuny (s. d.), Ulapuny (s. d.), Mundaty (s. d.), Rohiny (s. d.), Rummaja (s. d.), Uggra (s. d.) und Jubhünka (s. d.), wohingegen die Sângita Râtnakâra sie: Tibra (s. d.), Kümüdvati (s. d.), Mundâ (s. d.), Schandorya (s. d.), Dayâvati (s. d.), Renjani (s. d.), Retikâ (s. d.), Rudri (s. d.), Krôdha (s. d.), Râjikâ (s. d.), Prasarani (s. d.), Priti (s. d.), Mârjani (s. d.), Zirti (s. d.), Rakta (s. d.), Dipari (s. d.), Alapini (s. d.), Madanti (s. d.), Rôhini (s. d.), Ramya (s. d.), Upta (s. d.) und Kâbiri (s. d.) nennt. Von diesen Srutis bilden vier einen

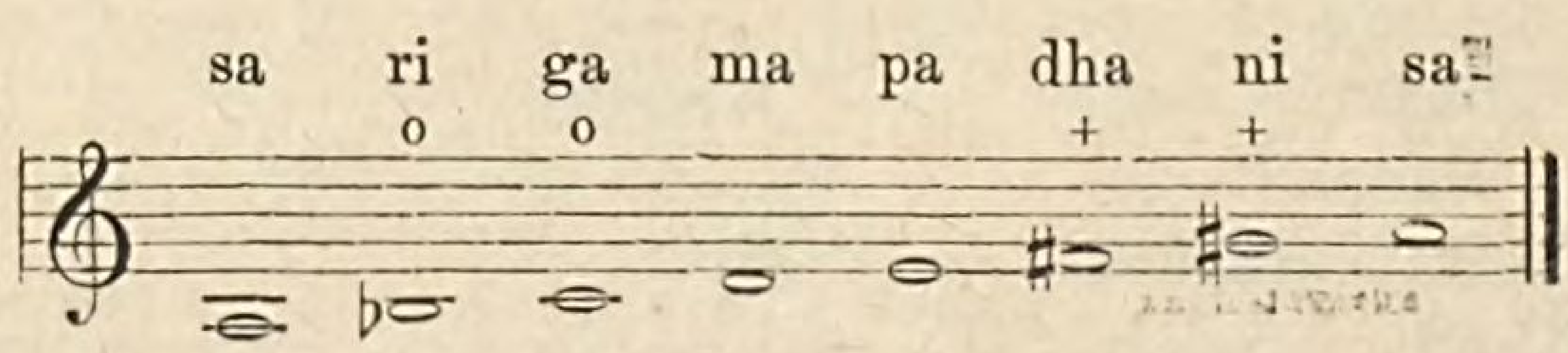
grossen Ganzton, drei einen kleinen Ganzton und zwei das unserm Halbton entsprechende Intervall, welches auch stets an derselben Stelle, wo bei uns der Halbton ist, erscheint. Eine unmittelbare Folge von Srutis kommt in Melodien nicht vor. Diese Intervalle werden nur benutzt, um die Siebentonfolge der Octave an einzelnen Stellen zu verändern und dadurch Grundklänge für andere Tonarten zu schaffen. Uebersichtlich möge diese Intervalle und die danach zu bestimmenden Klänge der indischen Tonleiter nebenstehende Tabelle vorführen.

Sa -	- - - - - - - 22	*a*
	Jubhünka	
	- - - - - - - 21	
	Uggra	
Ni -	- - - - - - - 20	*gis*
	Rummaja	
	- - - - - - - 19	
	Rohiny	*g*
	- - - - - - - 18	
	Mundaty	
Dha-	- - - - - - - 17	
	Ulapuny	*fis*
	- - - - - - - 16	
	Sidpuny	
	- - - - - - - 15	
	Rikta	*f*
	- - - - - - - 14	
	Ksjuty	
Pa -	- - - - - - - 13	
	Marjuny	*e*
	- - - - - - - 12	
	Prity	
	- - - - - - - 11	*dis*
	Prusaruny	
	- - - - - - - 10	
	Bujira	
Ma -	- - - - - - - 9	*d*
	Krodhy	
	- - - - - - - 8	
	Sivy	
Ga -	- - - - - - - 7	*cis*
	Ruktika	
	- - - - - - - 6	
	Runjumy	
	- - - - - - - 5	*c*
	Dujavuty	
Ri -	- - - - - - - 4	
	Schundovuty	*H*
	- - - - - - - 3	
	Mundrika	
	- - - - - - - 2	
	Kumoduty	*ais*
	- - - - - - - 1	
	Butra	
Sa -	- - - - - - - - - -	*A*

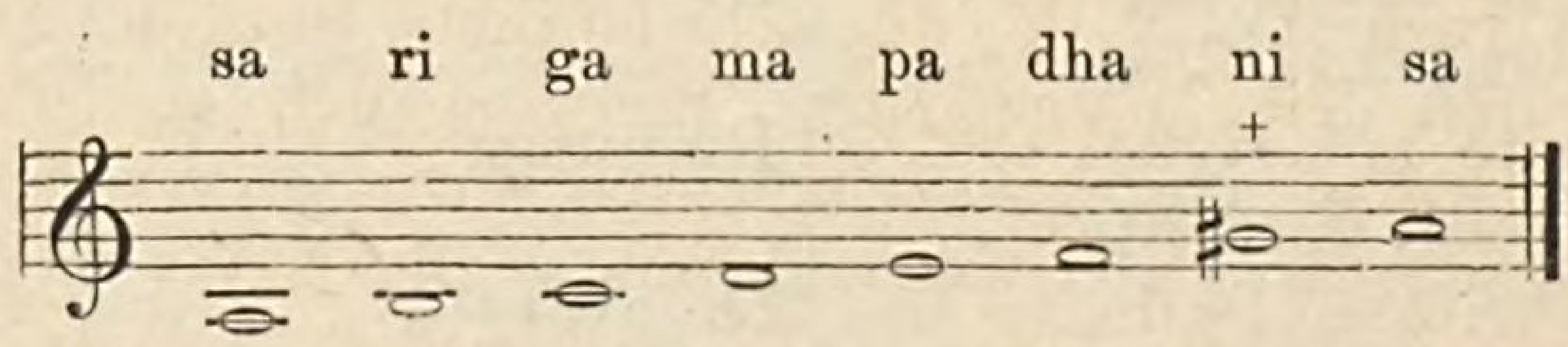
Diese feste Bestimmung der sieben Töne in der Octave ist nicht der antiken Lehre entkeimt. Ebenso wahrscheinlich ist die Theorie, welche drei Gattungen von Tonleitern indischer Tonarten unterscheidet, auch erst in späterer Zeit aufgestellt. Die erste Gattung, gewiss die älteste, entspricht in gewisser Beziehung den abendländischen alten Kirchentonarten, indem jeder der sieben Haupttöne in der Octave als Grundton einer Tonart angesehen wurde und darnach sich dann die Intervalle jeder Tonart in anderer Grössenfolge ergaben. Diese Tonarten werden in der im Sanscrit geschriebenen Sângita Narayâna mit folgenden Namen bezeichnet: Die mit *sa* anfangende Tonart heisst daselbst Vasanti; die zweite mit *ri* beginnende: Asaveri; die dritte Desachi; die vierte Todi; die fünfte Saindhâvi; die sechste Mâgha und die siebente Desi oder auch Carnati. — Die zweite Gattung der indischen Tonarten zeigt eine bedeutende theoretische Spekulation in Bezug auf die genaue Tonhöhe der einzelnen Intervalle der Scalen. Diese besteht nämlich aus allen solchen Tonfolgen, die zwar auch sieben Stufen in der Octave haben, jedoch einzelne um ein oder zwei Sruti erhöhte oder erniedrigte Intervalle besitzen. Diese theoretisch festgestellte Alteration (s. d.) ist jedoch nicht immerfort, selbst in derselben Tonart, dieselbe, sondern sie erscheint oft nur in der aufsteigenden Tonfolge, während sie in der fallenden wegbleiben muss; ja selbst

darf diese Alteration nach Ermessen des Ausführenden um ein Weniges mehr oder minder, als es die Theorie vorschreibt, geschehen. In der ersten Tongattung behält jeder Ton seinen einmal geführten Namen, er mag erste, zweite u. s. w. Stufe der Tonart sein oder nicht; in der zweiten hingegen, wo man dieselben Sylben ebenfalls anwendet, erhält stets die erste Stufe der Scala die Benennung *sa*, die zweite heisst stets *ri* u. s. f., gleichviel ob der Klang alterirt oder ursprünglich ist. Diese Tongattung, in der man sechs Haupttonarten annimmt, hat in diesen drei Unterabtheilungen nach der Ordnung der Intervalle ihrer Grösse nach; so lehrt die Sângita Darpana. In der ersten Unterabtheilung, Schanja-grâma genannt, ist die erste Stufe von der zweiten: vier, die zweite von der dritten: drei, die dritte von der vierten: zwei, die vierte von der fünften: vier, die fünfte von der sechsten ebenfalls: vier, die sechste von der siebenten: drei, und die siebente von der achten: zwei Sruti entfernt. In der zweiten Unterabtheilung, Madhyama-grâma geheissen, zeigt das erste Intervall vier, das zweite drei, das dritte zwei, das vierte vier, das fünfte drei, das sechste vier und das siebente zwei Sruti. Und in der dritten Unterabtheilung, Gandhara-grâma, besitzt das erste Intervall vier, das zweite zwei, das dritte drei, das vierte vier, das fünfte zwei, das sechste vier und das siebente drei Sruti. In jeder Scala zeigt sich stets von der siebenten zur achten Stufe ein unserem *Semitonium modi* (s. d.) ähnlich wirkendes Intervall, dessen Wirkung, wie oben angedeutet, gemäss dem Gefühl des Sängers noch zu schärfen erlaubt ist, und somit bei jedem Abendländer unmittelbar den Eindruck wie eine heimische *Dur*tonleiter hervorbringt. Die ursprünglicheren sechs Haupttonarten dieser Gattung führen die Namen: Bhairavi (s. d.), Bengali (s. d.), Ramaneri (s. d.), Nettâ (s. d.), Taccâ (s. d.) und Desacri (s. d.). Die Höhe der Intervalle dieser Tonarten können wir mit unserer Notenschrift nur mittelst kleiner Hülfszeichen ausdrücken. Wenn wir jede Erhöhung um ein Sruti von unserem Tone verschieden durch ein über der Note angebrachtes Kreuz, +, und jede ebensolche Erniedrigung durch eine ebenso gestellte Null, 0, anzeigen, so würden die Scalen in folgender Art aufzuzeichnen sein:

Bhairavi.



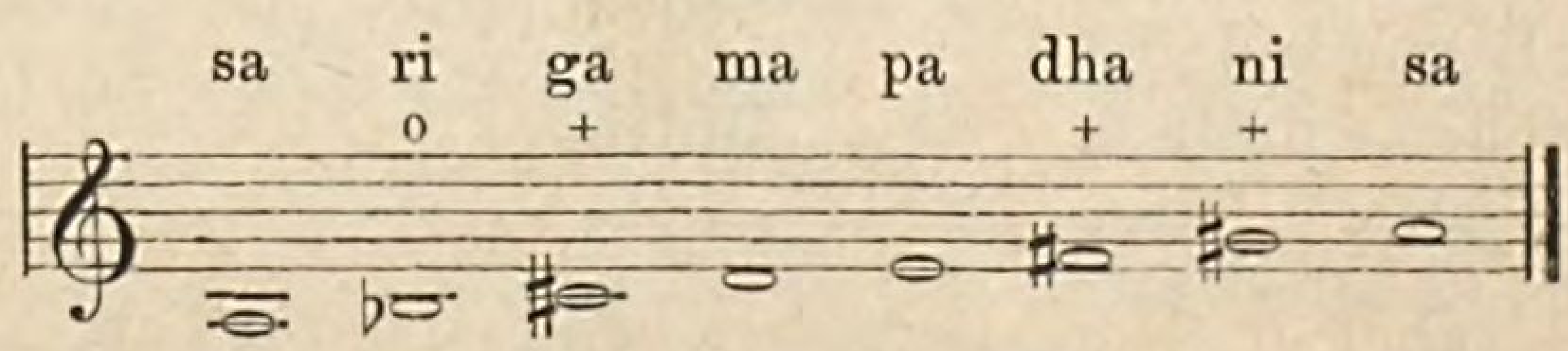
Bengali.



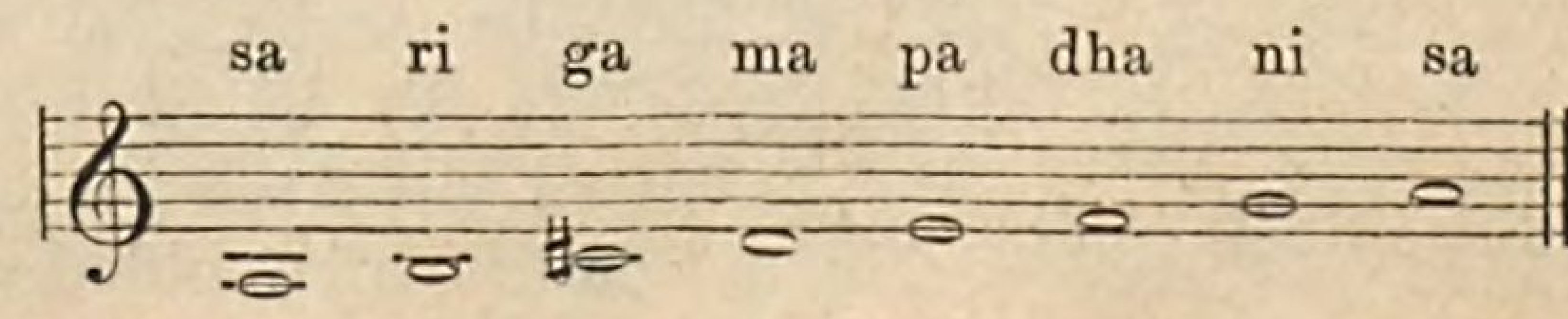
Ramaneri.



Nettâ.



Taccâ.



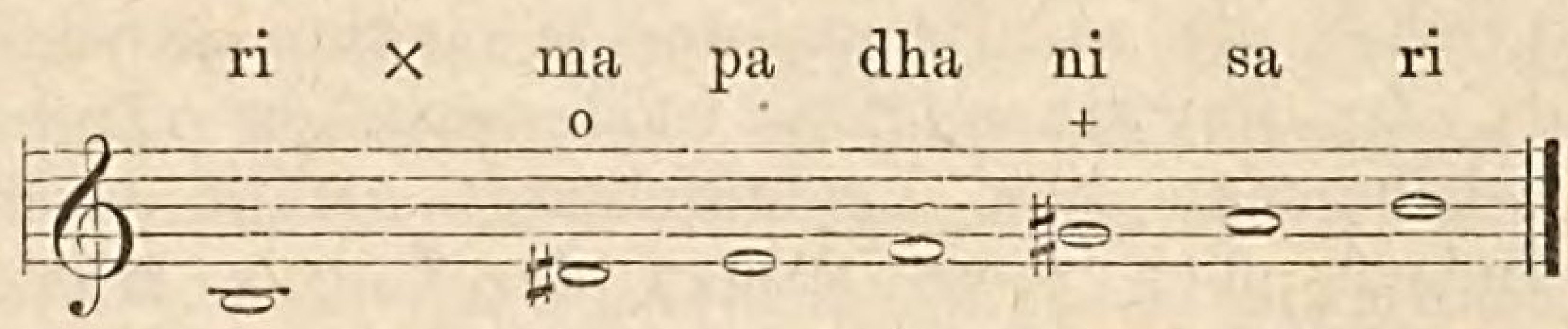
Desacri.



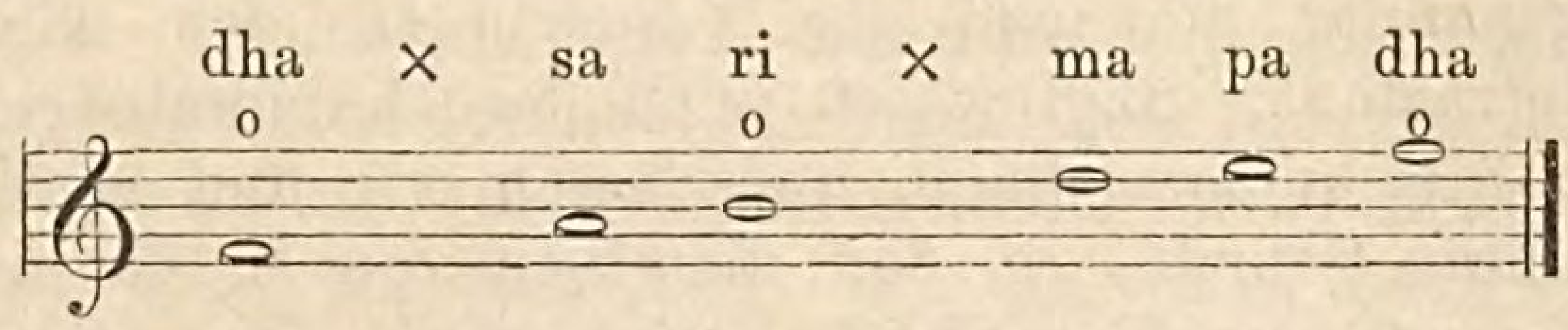
Die dritte Gattung der indischen Tonarten zeigt Tonauslassungen und hat somit immer weniger als sieben Klänge in der Octave; entweder fünf oder sechs. Sie ist somit der chinesischen Volkstonleiter ähnlich, unterscheidet sich jedoch von derselben dadurch, dass nicht in allen dieselben Stufen ausgelassen werden; nach der Auslassung und sonstigen Tonveränderungen unterscheidet man in dieser Gattung die Arten. Unter diesen Tonarten begegnet man solchen, die nur Tonauslassungen zeigen, sonst aber einzig Naturtöne verwerthen, wie die Hindola (s. d.) genannte:



Das liegende Kreuz steht für den ausgelassenen Ton. Dann besitzen die Inder solche Tonfolgen, die ausser den Tonauslassungen alterirte Intervalle zeigen, wie die Dipaca genannte:



Von allen diesen Tonarten ist die bizarreste zu nennen Mellari (s. d.):



Es würde vergebene Mühe sein, den Nachweis führen zu wollen, dass diese oft sehr verwickelt und nur mittelst sehr phantastischer Auffassung zu erklärenden Tonarten der Inder consequent durchgeführten Grundgedanken ihre Entstehung zu verdanken haben. Ambros sagt in seiner »Geschichte der Musik« Thl. I. S. 51 sehr richtig: In der Möglichkeit der tausendfachen Toncombinationen verliert sich der überschwängliche Sinn des Orientalen, und ohne das Zufällige von dem Wesentlichen unterscheiden zu können, unfähig, aus den concreten Erscheinungen einzelner von einander verschiedener Kunstgebilde das ihnen gemeinsam zu Grunde liegende allgemeine Gesetz herauszufinden, stellt er ein wunderliches, zum Theil sich selbst widersprechendes Tonsystem und eine Unzahl von Tonarten zusammen. Aus den Büchern Soma und Narayan ist nach John's Bemerkung zu entnehmen, »dass fast jedes Königreich, ja jede Provinz in Hindostan ihren eigenen Styl von Melodien habe, und dieselben, was Namen, Zahl und Zusammensetzung der Tonarten betrifft, sehr von einander abgehen.« Da der Ton »Ansa«, d. i. der in der Melodie zumeist berührte, als Grundton, Tonika, angesehen wird, und in dieser oder jener Melodie zufällig einzelne Töne der Scala gar nicht angewendet erscheinen, so lässt sich die seltsame Fassung der indischen Tonarten, wenn sie aus solchen Melodien abstrahirt worden sind, allenfalls erklären. Zwei Melodien haben z. B. dieselbe Ansa, aber in jeder derselben sind andere Töne der Scala unbenutzt, oder sie sind aus denselben Tönen zusammengesetzt, aber jede hat eine andere Ansa, d. h. einen anderen hauptsächlich angeschlagenen Ton. Macht man nun diese Zufälligkeiten zu wesentlichen, tonartenbegründenden Unterschieden, und ordnet diese disponibeln Töne nach der Analogie der natürlichen Scala, so

liegt schon hierin die Möglichkeit zu zahlreichen Tonarten. So kann es geschehen, dass zehn verschiedene Melodien, die wir z. B. alle als *C-dur* oder als *A-moll* aussprechen würden, nach hindostanischer Auffassung zehn verschiedenen Tonarten angehören können. Dazu kommt aber noch, dass in jeder dieser Tonarten gewisse Töne ihre feste Stimmung und unveränderte Gestalt haben, ähnlich den sogenannten festen Tönen des griechischen Tetrachordsystems, während andere durch Modificirung in der Stimmung erhöht oder erniedrigt, oder durch Triller oder Gruppettos colorirt werden dürfen, gewissermaassen den in ihrer Tonhöhe veränderlichen beweglichen Tönen im griechischen Tetrachord ähnliche, oder der Unterscheidung zwischen einfachen und colorirten Tönen, welche in Gottfried's von Strassburg »Tristan« angedeutet wird, wo der Held die Harfe »in festen Grund- und raschen Wechselnoten« schlägt.

Zu welcher ungeheuren Zahl von Tonarten eine solche Zusammenstellungsart von Tönen zu führen vermag, wird Jeder leicht einsehen und wird es ebenso erklärlich finden, dass man zum praktischen Gebrauch aus dieser Unzahl selbst in I. eine Auslese traf. Das Buch Ragavibhada erkennt lemgemäss an, dass durch Temperaturveränderungen 960 Tonarten zu erhalten möglich seien, ja dass diese Zahl durch Gesangsmanieren etc. »wie die Wellen im See« vermehrt werden könnten, dass aber nur 36 davon als wirklich gebräuchlich anzusehen seien. Um nun die indische Lehre über die 36 als gebrauchsfähig erachteten Tonarten kennen zu lernen, nur wenige Worte. Die indische Götterlehre nennt sechs Söhne als von Brama und Saraswati gezeugt, Raga's (s. d.), welche als Genien der herrschendsten Leidenschaften verehrt werden. Die Tonarten, durch welche man diese Leidenschaften glaubt darstellen zu können, haben von den Indern eben diese Namen der Raga's erhalten: Bhairava, Sriraga, Malava, Hindola, Dipaca und Megha. Jeder Haupttonart sind fünf andere Tonarten untergeordnet. Diese haben Namen von Nymphen, Ragina's (s. d.) genannt, die man als Trägerinnen der nächstbedeutendsten Leidenschaften betrachtet; Ragina ist auch der Gesammtname für diese Tonarten. Dieselben hier aufzuzeichnen, unterlassen wir und verweisen auf John's schon öfter erwähnte Schrift, in der dieselben von S. 45 bis 56 namentlich aufgeführt und in unserer Tonschrift notirt sind. Von diesen 36 Tonarten sind in der That nur 23 in Gebrauch. Man sieht aus Vorangehendem, wie die Inder die Zusammenstellung ihrer Tonarten nur nach ihrem Gefühl ausführten und jede physikalische Regel nur als nebenbei bestimmend anzogen, während im Leben stark hervortretende Momente von ihnen wie von anderen Culturvölkern ausser der mythologischen Auffassung bei Erklärung der Tonarten auch vielfach Anwendung fanden. So erklärte man die Raga's auch als Vertreter der sechs Jahresabschnitte in I.; die sieben vorher angeführten Tonarten, welche unseren Kirchentonarten ähnlich, hatten astronomische Bedeutung: die sieben Planeten, Wochentage etc., zu denen sich fünf andere als Vertreter der Tageszeiten: Morgen, Mittag, Abend, Vor- und Nachmittag gesellten. Letzteres das System Pavan's genannt (s. W. Jones' »Musik der Inder« S. 30 und 31). Noch vielfach andere Erklärungen der Tonarten machen sich bei einzelnen Stämmen I.s breit, die klar darzulegen nicht möglich sind, und deren Kenntniss dem Abendländer eher eine Unklarheit über die Musiktheorie der Inder verschafft als eine Gewissheit.

Wenden wir uns nun zu dem zweiten Elemente der Werke der Tonkunst, dem Rhythmus, so finden wir denselben seit frühester Zeit in I. gepflegt. Die innige Verbindung des Wortes mit dem Tone bedingte dies und führte hier nicht zu einer scharfbestimmten Abwechselung kurzer und langer Sylben in gleicher Zahl, sondern der lebhafte Sinn und die leicht erregbare Natur des Hindus trieb ihn zu einer eigenthümlichen Ausbildung der poetischen Form. Die indischen Poeten fühlten sich veranlasst, eine grössere Zahl verschieden geordneter Zeittheile als nothwendig zu einer abgeschlossenen Form zu erachten. Die kleinste abgeschlossene Form bestand aus zwei oder drei Zeit-

theilen, welche Formen dann in oft vielen Folgen und Mengungen ein grosses Ganzes bildeten. Die kleinsten Zeittheile führte man einestheils in strengster Gleichheit, wie in unseren Tonstücken geschieht, aus, anderntheils überliess man die Dauer jedes Zeittheils, die oft unter sich sehr verschieden, doch stets in einem Verhältniss stehend, ausfielen, zu bestimmen dem Sänger. In solchen Gesängen ist der bei uns gekannte Rhythmus sehr schwer zu erkennen, und kann deshalb derselbe nur annähernd abendländisch notirt werden. Will. Hamilt. Bird, der lange Zeit in Indien lebte und sich mit besonderer Vorliebe diesen Theil der indischen Kunst zu studiren befleissigte, sagt über diese Rhythmik: »Der Herausgeber (Bird) hat sich genau durch Originalcompositionen unterrichtet, obgleich es demselben viel Mühe machte, den Rhythmus in einer bestimmten Form zu geben, da derselbe in der indischen Musik oft unvollständig angewandt wird.« An einer anderen Stelle desselben Werkes »*The Oriental Miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindostan*« (Calcutta, 1789) lässt er sich über denselben Gegenstand folgendermaassen aus: »Die Ragina's sind so von allen musikalischen Gedanken entblöst und jeder Art Regelmässigkeit, dass es unmöglich ist, von ihnen eine ausführbare Form zu überliefern, wie sie von indischen Sängern vorgetragen werden. Diese Sänge scheinen Erzeugnisse von durch Worte exaltirten Menschen zu sein, welchen sie Worte beigefügt, die ihnen Phantasie und Leidenschaft vorschrieben.«

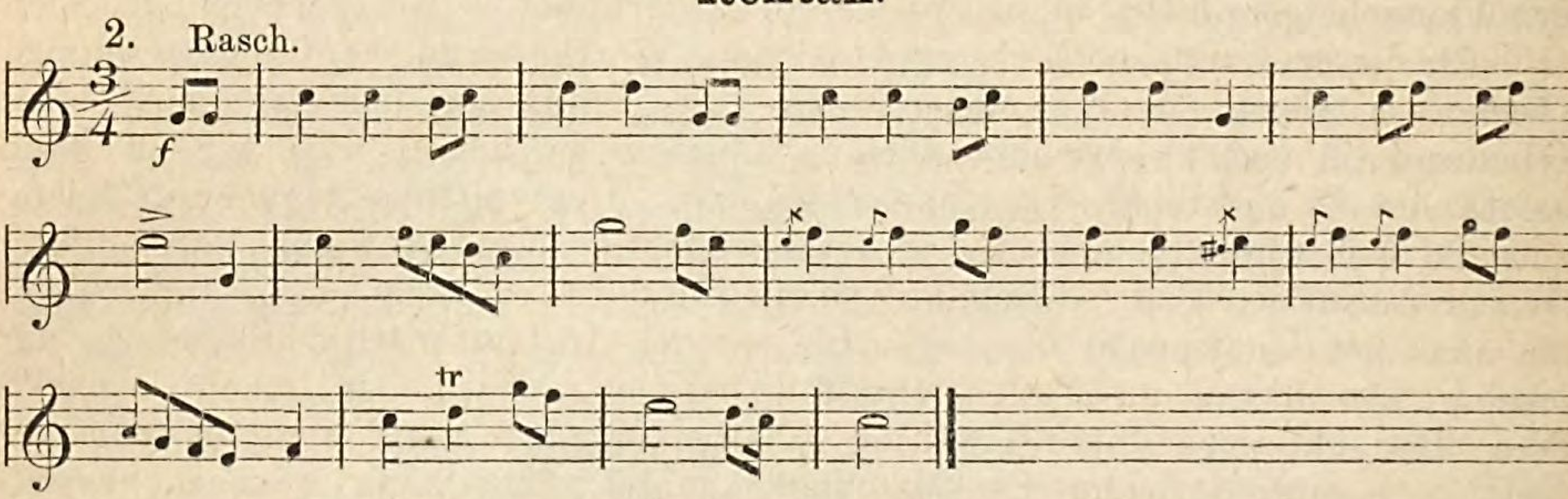
Ein anderer Forscher in diesem Bereich, Ch. Horn, in seinem Werke »*Indian melodies*« (London, 1813) sagt, »dass die indischen Melodien sehr extravagirend und häufig sehr wenig im Takt sich bewegten, so dass es ohne grosse Arbeit und viele Ausdauer unmöglich wäre, den Rhythmus derselben und die Uebereinstimmung der Mannigfaltigkeiten ihrer Gedanken zu notiren. Der grösste Theil der entdeckten Melodien sei sehr unregelmässig und confus für uns und untermischt mit der Tonart sehr fremde Passagen, so dass es scheine, als ob eine durchaus unerfahrene Hand dieselben aufgezeichnet habe.« Diese Betrachtungen sind Ende vorigen und Anfangs dieses Jahrhunderts angestellt über Melodien, die durch Tradition sich erhalten haben sollen. Dies lässt voraussetzen, dass bei denselben, wie bei allen noch später entdeckten, sich nicht allein arabische und persische Einflüsse an der jetzigen Gestaltung bedeutend bemerkbar machen müssen, sondern dass selbst sogar schon die abendländische Kunst zuweilen Theil an den Umwandlungen der Melodie genommen hat, besonders in Bezug auf praktische Veränderung der kleineren Intervallunterschiede. Die ältesten Gesänge I.s enthalten die Vedas. Die Hymnen dieser heiligen Bücher sind dem Untergange durch ihre Abfassung in Versen entgangen, welche gesungen wurden, wie von allen alten Culturvölkern Aehnliches berichtet wird. Nun sind zwar die eifrigsten Nachforschungen der gelehrten Gesellschaften I.s zur Wiederentdeckung der Melodien ohne Resultat geblieben, doch ist es nicht weniger interessant und wohl von Wichtigkeit in Bezug auf die einstmalige Melodie, den musikalischen Rhythmus dieser Hymnen kennen zu lernen. Zwei Gelehrte Deutschlands, Theod. Benfey und Max Müller, haben auf diesem Felde Bedeutendes geleistet, und aus den Forschungen derselben hat Fétis in seiner »*Hist. de musique*« Tome II. p. 233 bis 244 eine sehr zu empfehlende Zusammenstellung gemacht, die jedem Wissbegierigen zum Studium zu empfehlen sein dürfte.

Was nun die Produkte der indischen Musikelemente, die **Melodien**, anbetrifft, so mag die Kenntnissnahme einiger als Beleg dafür dienen, wie sehr die ausgesprochene Behauptung, dass diese Melodien durch fremde Einflüsse sehr geändert sein müssen, sowie dass trotzdem nicht zu verkennen ist, dass dieselben noch viel Eigenartiges besitzen. Das Eigenartige würde gewiss noch mehr auffallen, wenn diese Melodien uns von indischen Musikern vorgetragen, da dann ausser dem freieren Rhythmus gewiss kleine Verschiedenheiten der Intervalle von den abendländisch aufgezeichneten sich kund geben würden.

Rektah.



Rektah.



Frühlingslied auf Krischna.

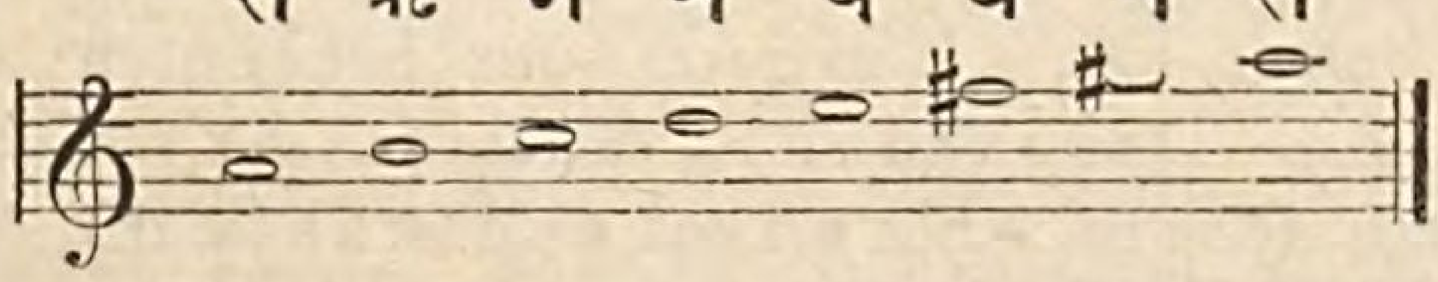


Was nun den Bau der alten Melodien selbst und deren Tonalität anbetrifft, so unterscheidet sich besonders letztere durchaus von der im Abendlande so genannten melodischen Eigenheit. Die Hindu's selbst sprechen von drei Klängen bei den Melodien, die das Wesen derselben genau bestimmen: die Graha, Nyasa und Ansa. In der Sangita Narayan heisst es über deren Wesenheit: »Graha steht im Anfange des Gesanges, aber Nyasa am Ende. Die Ansa giebt der Melodie ihre Eigenschaft, sie wird am meisten gebraucht, und wie einem Herrscher dienen ihr die übrigen Töne.« Und in einem Gedicht, das unter dem Namen »Magha« bekannt ist, heisst es: »Vor dem erhabenen, im Kriege rüstigen Helden stehen die anderen Könige unterwürfig da, wie vor der Ansa die anderen Töne.« Auch einen unserem Leitton entsprechenden Klang kannten die Alten in ihren Tonarten, den sie Vadi nannten. »Dieser Ton kündigte die Raga an und stellte dieselbe fest; aus ihr entspringen Graha und Nyasa.« Ausserdem hatten die Inder für gewisse oft wiederkehrende Tonfiguren bestimmte Namen, die auch in der Tonnotirung ihre Anwendung fanden: Istaud, langsam, Ro, schnell, Jumbaum, Triller, Kashedz, gezogen, Tip und Kopauli, in der Octave u. a.

Aehnlich der Tonalität und der tonlichen Ausschmückung der indischen Melodien eigenthümlich ist auch der Bau derselben. Die Zeitwerthe sind meist symmetrisch geordnet, in zwei oder drei Gruppen. Die correspondirenden Glieder dieser Gruppen sind von gleichem Werthe, und häufig übernehmen thematisch gleiche oder ähnliche Motive die Einführung der sich gleichenden Glieder. Uebrigens herrschte auch in I. schon in der Urzeit, wie in allen asiatischen Culturkreisen, ein fester Klang. Der von uns *A* genannte Klang scheint, wie überall, so auch in I. dieser feste Klang gewesen zu sein und weisen darauf wohl die Benennung desselben durch Swara (s. d.), d. h. Ton, als auch die Thatsachen hin, dass die meisten Instrumentstimmungen *A* oder eine Octave davon als Fundamentalton besitzen. Wie oben schon bemerkt, sind diese Melodien durch Tradition erhalten, obgleich man schon in frühester Zeit in I. eine Notirung der Melodien kannte. Man kann zwar nicht entscheiden, ob hier oder in Aegypten zuerst das Aufzeichnen von Tongängen erfunden worden ist; doch so viel scheint sicher zu sein, dass an beiden Culturstätten selbstständig diese Aufzeichnungsweise erfunden worden ist, trotzdem das Princip, nach dem dasselbe geschah, dasselbe. In I. geschah die Notirung durch Buchstaben des Sanskritalphabets und gewisse dazu gestellte Nebenzeichen schon in grauester Vorzeit. Dies beweisen einige in dieser Weise vorhandene Aufzeichnungen in der Ragavibodha. Die sieben Sanskritbuchstaben, deren Namen noch heute die Töne tragen, dienten als Tonzeichen:

sa ri ga ma pa dha ni sa

स ऋ ग म प ध न स̑



Das höhere *sa* wird bezeichnet, wie man sieht, durch einen über dem Buchstaben befindlichen Bogen, der im Sanskrit »über« bedeutet. Diese Aufzeichnungsweise ist jedoch in verschiedenen Werken noch verschieden oder unvollständig angewandt. Ausser dieser Unsicherheit in der Aufzeichnung der Töne wird dieselbe noch dadurch vermehrt, dass wir nicht wissen, ob dieselbe Aufzeichnungsweise für alle Stimmgattungen stattfand, oder ob die verschiedenen Octaven durch besondere Zeichen: ◡, ⌐ oder ~ angedeutet wurden, die in der Sanskritschrift »darunter« bezeichnen. Folgen wir den Auslassungen W. Jones' in seinem Werke S. 73 u. flg. bezüglich der Tonbenennung, so scheint es gewiss, dass dieselben Tonnamen sich in allen Octaven wiederholten, und dass man dem entsprechend stets dieselben Zeichen, vielleicht mit kleinen

Nebenzeichen, für die Klänge setzte, welche Nebenzeichen uns jedoch bis jetzt nur theilweise erklärbar sind. In solcher Art von Tonaufzeichnung konnte man sich wohl in früher Zeit leicht zurechtfinden, da die orientalischen Sänger noch heute nicht viel über eine Octave verwerthen und auch die Instrumente nur ein Tonreich von solchem Umfange besitzen. Die Verhältnisse der angewandten Töne verschiedener Instrumente, d. h. welcher Octave sie angehörten, zog man in der Praxis wie Theorie wahrscheinlich nicht in Betracht. Die einzigen wirklich antiken Monumente altindischer Musik, die W. Jones aus Abschriften genommen, sind nur zwei Arien aus Soma's Ragavibodha. Das Original dieses Werkes aufzufinden, kann bei der wechselvollen Temperatur I.s und dem daselbst so überreichen Vorhandensein kleiner, Alles zerstörender Insekten wohl nicht mehr gehofft werden. Ob diese Abschriften nun correkt oder nicht, lässt sich ebenfalls nicht nachweisen. Bemerkenswerth für uns ist aus denselben nur, dass in diesen sich auch bei einzelnen Notenzeichen Anhängsel der erwähnten Art vorfinden, die nicht den oben erwähnten gleich sind und deren Bedeutung bis heute Geheimniss ist.

Ferner kennt man keine Zeichen, wodurch eine Erhöhung oder Erniedrigung eines Klanges oder gewisse Tonarten vorgeschrieben wurden. Nur Zeichen, welche die Dauer eines Klanges anzeigen, kennt man. Diese Zeichen reichen bis zu den bei uns durch 𝅘𝅥𝅯 bezeichneten in gerader und bis durch ♩. in ungerader Theilung, und werden die Zeichen der geraden Theilung in den Artikeln Tscharuna (s. d.) = unserer 𝅝, Tschokila-tal (s. d.) = 𝅗𝅥, Ektali = ♩ und Tschaltza (s. d.) = 𝅘𝅥𝅯 geboten. Das unserem 𝅘𝅥𝅮 entsprechende Zeichen, wie dessen Name, ist unbekannt. Ebenso sind die Namen der dreitheiligen Zeiten, deren Zeichen jedoch theilweise entdeckt sind, unbekannt. Unsere Werthzeichen 𝅝. giebt man durch Σ; die Hälfte davon 𝅗𝅥. durch ⦀, und das punktirte Viertel ♩. durch ~o. Jeden Periodenschluss zeigt das Abbild einer Lotosblume an. Pausenzeichen kennt man bisher nicht. Aus diesen Zeitwerthen haben die Hindu's eine grosse Zahl regelmässig sich wiederholender Rhythmen gebildet, die sie durch Zusammenstellung der Zeitwerthzeichen ausdrücken und haben diesen besondere Namen verliehen. Ueber dieselben, wie über deren Andeutung belehren die Artikel: Icht (s. d.), Udekschan (s. d.), Srikyrti (s. d.), Karna (s. d.), Budramali (s. d.), Lulit (s. d.), Matscharund (s. d.), Tamod (s. d.), Hans (s. d.), Jesric (s. d.), Khut (s. d.), Tschandra (s. d.), Sankh (s. d.), Idwan (s. d.), Ray-Heko (s. d.) und Branmahue.

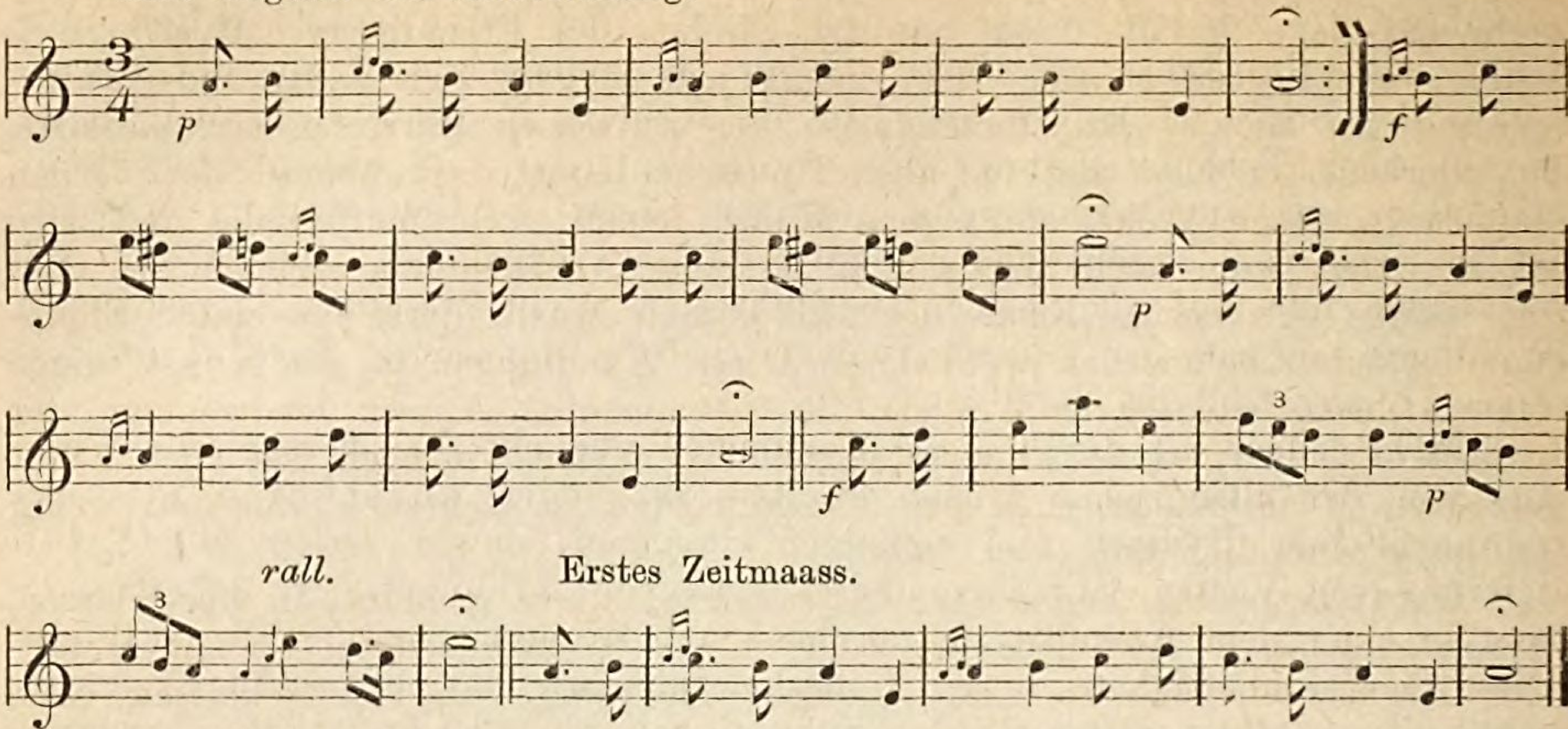
Ausser diesen regelmässig gebildeten Rhythmen hat sich auch eine Anzahl unregelmässig zusammengestellter Zeiten bei den Indern als oft in der Praxis wiederkehrend eingebürgert, welche man ebenfalls durch eigene Zeichen und mit eigenen Namen belegt hat. Ueber die uns bekannten: Tschokila (s. d.), Rayvidyadhur (s. d.), Diepardhur, Sum (s. d.), Nundau (s. d.), Mütitscha (s. d.), Bamatitscha, Kundschandtkal (s. d.), Prutap schikhur (s. d.), Tyhumpa (s. d.), Leela (s. d.), Ragpradhun (s. d.), Uentartschriru (s. d.), und Bilokit handeln die besondern Artikel. — Wieder lehrt Alles über die antike indische Musik Bekannte, wie fast jede Kunde über die Kunst in einem der alten Musikkreise: dass entweder in frühester Zeit schon eine sehr ausgebildete Theorie der Musik die Praxis bestimmte, oder dass man in späteren Zeiten einzelnen scharfsinnigen Annahmen Einzelner viel weitertragendere Wirkungen zumuthete, als sie jemals besessen haben, so dass stets eine Bewunderung der altehrwürdigen Kunst platzgreifen musste, wie der Gedanke, dass dieselbe jetzt noch auszuüben Jedem unmöglich. Nur wenige alte Gesänge oder gar keine sind gewöhnlich die einzigen Monumente, die uns als Belege dienen für die spärlichen erhaltenen Kunstregeln, deren allgemeinere frühere Anerkennung oft sehr fraglich ist, und aus denen wir uns bemühen

ein System zusammenzustellen. Indien besitzt, wie schon erwähnt, zwei antike Gesänge, die von W. Jones entdeckt sind, und deren erste Aufzeichnung früher als 1400 Jahre vor Christi Geburt angenommen wird, die der Ragavibodha des Soma. Diese Gesänge, in der früheren Notation vorhanden, in der europäischen Tonaufzeichnungsweise wieder zu geben, ist bisher jedoch wahrscheinlich nur annäherungsweise gelungen, denn die Uebertragung derselben ist ja nach den Anschauungen der Gelehrten verschieden ausgefallen. Wir verweisen nur auf die beiden bekanntesten Uebertragungen derselben in W. Jones' „Musik der Inder", Beilage Seite 1, und Fetis' *Hist. de Musique* Tom. II. pag. 252 bis 258.

Mehr jedoch als durch diese Monumente und einzelne theoretische Werke uns von der altindischen Musik erhalten ist, finden wir gewiss in den noch gebräuchlichen Hymnen und sonstigen Gesängen, da im Orient die Ueberlieferung von Versen, Sprüchen und Tongängen Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang in einer dem Abendländer durchaus unbekannten Genauigkeit stattfindet. Diese Gewissenhaftigkeit in der Ueberlieferung wie die politischen Ereignisse haben den heutigen Hindus jede Notation von Melodien wohl als überflüssig erscheinen lassen, so dass nirgend in I. ein System der Tonaufzeichnung bekannt ist. — Solcher durch Tradition erhaltener Melodien giebt es nun in I. sehr viele, und man bemüht sich, dieselben in besondere Klassen einzutheilen. Die mythische Auffassung der Tonarten ist das Vorbild, nachdem auch diese Klassification stattfindet, und man nennt, derselben entsprechend, die vorzüglichsten Melodien Raga's (s. d.) und die minder vorzüglichen Ragina's (s. d.). Jede dieser Hauptabtheilungen wird wieder in verschiedener Weise in Unterklassen getheilt, die dann wieder sehr viele Arten zeigen. Die einen stellen als Unterabtheilungen der Raga's zwei auf: Mahasudh (s. d.) und Sudh (s. d.) genannt. Erstere Klasse, ungefähr unsern älteren Kirchentonarten gleiche Klänge zeigend, hatte in den Scalen sieben Töne, die nicht alterirt sind, nur die Folge der Intervalle (Grösse derselben) unterscheidet die Arten von einander. Die zweite Klasse hat in der zu ihnen verwandten Scala alterirte Klänge, oder Tonauslassungen oder Beides. Die Ragina's fallen bei dieser Eintheilung in das Bereich der Sudh und werden Sokirua (s. d.) benannt. Eine andere Abtheilungsart ist die in Sampurna's (s. d.), Melodien, deren Scala vollständig aus sieben Klängen besteht; Khâdu's (s. d.), deren Tonleiter nur sechs Klänge hat; und Udu's (s. d.), Raga's, die nur fünf Töne in der Octave verwerthen. Siehe in Bezug auf Vorangegangenes die Sângita narayâna.

Eine noch andere, natürliche Eintheilungsart der Raga's und Ragina's ist die in einfache und zusammengesetzte. Die einfachen, denen man ein sehr hohes Alter zuschreibt, bewegen sich in den festen Grundtönen in einfachster Art. Die Namen: Camhra, Sarung, Guipi, Nut, Mular, Guori und Turi, führen Raga's dieser Art, die wenigstens einen um ein Sruti erhöhten Ton besitzen. Von den einfachen Raginas, deren Scala fünf oder sechs Klänge haben, kennt man die: Descar, Biblas, Lülit, Rewa, Bilawal, Mega, Sorath, Dhunasri, Gura, Sriraga, Diepaga, Kafi und Kidara benannten. Mehr modern werden erachtet die zusammengesetzten Raga's, deren man 153 Arten rechnet; die Namen derselben bietet uns Willard in seinem Werke »*A Treatise on the Music of Hindoostan*« etc. (Calcutta, 1834) pag. 58 bis 62. Unglücklicher Weise kennen wir nur aus theoretischen Werken und durch Ueberlieferung diese Namen und leider keine Beispiele zu diesen. Nur eine Ragina dieser Art will Bird entdeckt haben, die unter dem Namen »Mun Schuma« (»die Nacht ist gekommen«) allgemeiner bekannt ist. Dieselbe hat durch Ch. Horn's Werk »*Indian Melodies*« (London, 1813) den Weg ins Abendland gefunden:

Sehr langsam und schwermüthig.



Noch sei hier angeführt, dass Willard in seinem oben angeführten Werke pag. 87 sagt, dass ehemals in I. sieben Sangarten, Raga's und Ragina's, gepflegt wurden und uns als deren Namen folgende überliefert: Gith, Tuk, Schhud, Prubund, Dharu, Dhua und Mun, für deren Alter er anführt, dass die Worte zu denselben im Sanskrit seien. — Durch die langjährige Fremdherrschaft in I., besonders der Araber und später der Europäer, ist der Zustand der Musik ein wesentlich anderer geworden, wie in frühern Jahren. Die meisten Reisenden der letzten Jahrzehnte versichern, dass Sänger wie Instrumentisten I.'s in den verschiedenen Provinzen ihre Kunstproductionen in durchaus verschiedener Intonation ausführten; diese Verschiedenheiten jedoch auf irgend eine Tonart der Urschriften, Râgavibodha, Sângita Narayana oder Sângita Dâmôdara nicht zurückzuführen seien. Auch die Zahl der Musiker in I., welche von sich behaupten, dass sie die altindische Kunst nach der Tradition pflegen, nimmt immer mehr ab. Noch nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, gegen 1770, nennt W. Bird den berühmten Sänger Dillsock, die Sängerin Schanam, den Vinavirtuosen Jiwan Schah und die Sänger Sudarung, Nur Khan, Jani, Gholam Rusul, Scharket, Chore, den Erfinder der Tuppa's (s. d.) u. A.; während Willard gegen 1830 nur des in Benares sehr geschätzten Musikers Hussein Sulamoth Oly Khan erwähnt, der eine Theorie der alten Kunst geschrieben hat, die sich jedoch durchaus nicht mit der damals herrschenden Musik in Einklang bringen liess. Sicher ist, dass je nach dem Orte, dem man die Lehre der Kunst entnimmt, dieselbe sich anders ergiebt und sich je nachdem auch die verschiedenen Anschauungen über die Tonalität der modernen indischen Gesänge gestalten. Beweis dafür ist, dass oft Gesänge, von denen man behauptet, sie seien durch Tradition erhalten, in von einander sehr verschiedenen Lesarten, je nach der Gegend, der sie die Sammler entnahmen, von diesen überliefert worden sind.

Selbst die antiken Gesangformen sind in der Neuzeit modernen gewichen, welche meist aus der Fremde eingeführt sind. Die Rektah's z. B. sind persischen, die Tuppah's mongolischen und die Terâna's arabischen Ursprungs. Ausser diesen allgemein verbreitet findet man in den einzelnen Provinzen Formen, die mehr local bekannt, was schon der dazu gebräuchliche Text, eine Mundart, andeutet. Einige Namen solcher Gesänge mögen hierzu angeführt werden: Dhurpad, Kheal, Thumries, Hôti oder Hori, Bichnupud, Kurka, Stuti, Sohla, Palma, Zikri, Dadra und Wukta. Selbst Gesänge mit arabischer Poesie und Melodie sind über ganz I. verbreitet und in Gebrauch, wie die Mulud genannten religiösen Hymnen zum Lobe Gottes und seines Propheten Mahomed, und die Kulbana's, deren Texte Erzählungen aus «Tausend und Eine Nacht» bieten. Man sieht aus dem Mitgetheilten, wie

mit dem allmähligen Veröden des Bramahnenthums die altindische Kunst immer mehr der Sage verfällt, und dass der Einfluss der Fremdherrschaft sich in I. schon vielfach breit gemacht hat, indem jede längere Zeit andauernde Unterjochung des Landes Kunsterzeugnisse der zeitweisen Herrscher acclimatisirte. In allerneuester Zeit hat die abendländische Kunst fast überall dem fernen stammverwandten Volke die eigene Kunst immer mehr entfremdet und wird mit der Zeit wohl auch hier sich allgemeiner Anerkennung erringen, so dass nur wenige urwüchsige Reste der altindischen Musik derselben einige Eigenthümlichkeiten beimischen werden. — Diese Wandlungen in der Kunst zeigen uns am deutlichsten deren Träger: die **Instrumente.** Ausser den wenigen, der frühesten Culturperiode I.s entstammenden, finden wir noch fast allen näher gelegenen Musikkreisen entlehnte Tonwerkzeuge in Gebrauch, die nur wenig landeseigenthümlich umgeformt sind.

Die Inder selbst theilen ihre Instrumente, Tura genannt, in vier Klassen. Die erste Klasse, Tut benannt, begreift alle Tonwerkzeuge, die mit Metall- oder Darmsaiten bezogen sind, in sich; die zweite, Bitut geheissen, alle Schlaginstrumente mit Membranen; die dritte, welche den Namen Ghuza führt, alle Schlaginstrumente, die zu zweien gebraucht wurden; und die vierte, Sanghuo betitelt, alle Blasinstrumente. Die Vereinigung mehrerer Instrumente nannte man Turyoga. Von der ersten Klasse, den **Saiteninstrumenten,** ist das altehrwürdigste Musikinstrument I.s die Vina (s. d.), ein von dem Volke noch heute so geschätztes Tonwerkzeug wie von dem alten Chinesen das Tsche (s. d.), von dem Aegypter und Assyrer die Harfe (s. d.), von dem Griechen die Lyra (s. d.) war und von dem Abendländer das Piano (s. d.) ist. Ein Sohn Brahma's und der Saraswati, Nâreda oder Nârada, hat dieselbe erfunden, wie die Sage berichtet. Die Ragavibodha widmet ein ganzes Capitel der Beschreibung dieses Tonwerkzeugs und kennt schon mehrere Arten, so wie verschiedene Spielweisen derselben. Die Ausschmückung der Vina war und ist noch heute eine prächtige im orientalischen Geschmack. Bambusse und Kürbisse derselben werden reich mit Blumen und vergoldetem Laubwerk ausgeschmückt.

Das Tonreich der Vina umfasst zwei Octaven, von A bis a^1, welches darzustellen entweder sieben oder drei Saiten obliegt; erstere findet man in Bengalen, letztere in Delhi in Gebrauch. Den Ton entlockt der Spieler der Saite mittelst eines Plektrums (s. d.). Man findet in I. noch eine andere Art der Vina vor, die Vina von Benares oder Bin genannt wird, die einen Schallkasten ähnlich dem der Laute (s. d.) hat, und einen Bezug von zwölf Saiten führt. Diese ist die modernste Gestaltung der Vina und besitzt chromatisch alle Klänge innerhalb beider Octaven. Ferner ist unter dem Namen Tamburah oder Tanburah (s. d.) seit alten Zeiten her, trotzdem dieser Name arabischen Ursprungs, in I. gekannt. Dies Instrument ist den persischen und arabischen gleichen Namens ähnlich gebaut, nur ursprünglicher und besitzt drei Saiten in der Stimmung a e^1 a^1. Eine grössere Art dieser Instrumente führt vier Saiten in der Stimmung A d a e^1, deren tiefste aus Därmen und deren drei höhere aus Stahl gefertigt sind. Als der Vina entstammend ist die Tumurah (s. d.) zu nennen, welche vorzüglich in den Provinzen von Delhi gepflegt wird. Dies Tonwerkzeug führt dreizehn Saiten, die ebenfalls gerissen werden. Dann findet man noch von dieser Gattung der Instrumente die Chikara, ebenfalls der Vina entstammt, welche einen Bezug von nur zwei Saiten hat. Eine andere fast gleich dieser gebaute Chikara, welche vier Saiten besitzt, ist in Madras heimisch. Dieser entlockt man die Klänge mittelst Reissen der Saiten oder durch Streichen mit einem Bogen. Dies Tonwerkzeug nimmt somit eine Mittelstellung zwischen den Reiss- und Streichinstrumenten ein. Von Reissinstrumenten findet man ausser den angeführten noch die Sitar, welche ein Mongole in Delhi, Umir Khosro, erfunden haben soll. Man nimmt an, dass dies ungefähr im 15. Jahrhundert unserer Zeitrechnung geschah.

Dieses Instrument erscheint in den verschiedenen Provinzen in verschiedener Form, trotzdem es dieselbe Benennung trägt. Endlich mag hier noch eines Reissinstrumentes Erwähnung geschehen, das man nach Willard's Mittheilung nur in der Stadt Rampur im Königreich Delhi antrifft. Dasselbe scheint seine ursprüngliche Art der Behandlung gewechselt zu haben. Der Bezug, Darmsaiten theilweise, wie der Bau des Schallkastens, deuten auf eine Behandlung der Saiten mittelst eines Bogens hin, während in der That jetzt nur durch Reissen die Saiten tönend erregt werden. Der Name dieses Tonwerkzeugs, Rabab, scheint arabischen Ursprungs zu sein. Eine Harfe kannte man im eigentlichen I. ebenso wenig in alter wie in neuerer Zeit. — Neben diesen Reissinstrumenten sind auch viele Bogeninstrumente in I. heimisch, ja nach allem bisherigen Wissen muss man annehmen, dass I. diese Instrumentgattung selbst erst entdeckte, und zwar lange vor unserer Zeitrechnung. Die einfachste Gestaltung dieser Tonwerkzeuge bietet der zweisaitige Ravanastron (s. d.), der vorzüglich von den Pandarons, herumziehenden Bettelmönchen, gespielt wird. Aehnlich diesem ist die Rovana (s. d.) und wird, wie jenes Tonwerkzeug, nur von Musikern niedrigen Ranges gepflegt. Einer spätern Zeit verdankt das Omerti (s. d.) genannte Streichinstrument sein Dasein. Noch später, wahrscheinlich aus dem arabischen Musikkreise umgeformt zurückgewandert, ungefähr im 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung erfunden, ist die Sorah, und deren Vervollkommnung, das Sarungi, Saringe oder Sarangi zu nennende Bogeninstrument, welches in zwei Formen, eins mit acht, das andere mit fünfzehn Saiten, gepflegt wird. Fast bizarre Formen zeigt das Kunjerry oder Kunjerré genannte Streichinstrument, welches in Nepal und Madras häufig gebaut wird. Ebenso reichhaltig an Arten wie die Saiteninstrumente sind fast auch die **Blasinstrumente**.

Von Holzblasinstrumenten besitzen die Inder Schnabel-, Blatt- und Sackflöten, doch keine Querflöten. Ersterer Art sind Krischnaflöte, Bansuli oder Banse geheissen, die Bilancojel oder Villancoyel genannte und das Flageolet, Alghosah benannt. Die älteste der Blattflöten führt den Namen Otu und eine kleinere Nagassaran. Letztere ist bei einigen religiösen Ceremonien in Gebrauch. Moderner und von grösserer Ausdehnung sind die Sunnaji und Moska genannten Flöten dieser Art. Von Sackflöten, denen man ein hohes Alter zuschreibt, so dass man fast gezwungen ist, I. auch als die Heimath dieser Tonwerkzeuge anzusehen, kennt man zwei Arten: Turti oder Turri und Zitty benannt. Weniger reich an Arten sind die Metallblasinstrumente. Ein kleines Horn, Tutari benannt, ist vorzüglich in Bengalen zu Hause; ebenda und in Nepal nennt man ein etwas anders gestaltetes Horn Bherubnathi; und ausser diesen findet man noch ein grosses prächtig ornamentirtes Horn häufig bei festlichen Aufzügen und gewissen religiösen Ceremonien angewandt, Nursingh genannt. Der Trompeten haben die Inder drei Arten: die grösste, Buri, ist in Madras zu Hause, die nächstgrösste in Bengalen, Bhere genannt, und die kleinere Art heisst Combu. Ausser diesen aus einem Stück gefertigten Trompeten giebt es auch deren, die aus mehreren Theilen zusammengesetzt sind, welche man alle mit dem Namen Phunga belegt. Die grösste dieser Art, Ramsinga genannt, hat eine Länge von 2 Meter und wird aus dünnem Kupfer gefertigt. Ambros in seiner Musikgeschichte nennt diese Posaune Tare und sagt, dieselbe habe einen dumpfen und klagenden Ton und würde bei Todtenfeiern geblasen.

Dann mag schliesslich hier noch bemerkt werden, dass Crawford in seinen »*Sketches, relating to the history and manners of the Hindoos*«, 1792, 2. Band Seite 94, mittheilt, dass in den Küstenstrichen I.s noch die alterthümliche Muscheltrompete, Zankha, angewendet werde und die Gebirgsbewohner krumme Hörner in primitivster Bauart besässen. Endlich ist hier noch ein Blasinstrument, Tumeri (s. d.) geheissen, zu nennen, das Manchem als I. eigenthümlich erscheinen mag. Förster giebt in seinen »Denkmalen« Band 5 Seite 2 Be-

schreibung und Abbildung desselben. Wahrscheinlich ist dasselbe jedoch dem chinesischen Typus nachgeahmt und dem indischen Bedürfnisse angemessen, primitiver gestaltet.

Betrachten wir nun noch die **Schlaginstrumente** I.s, so bemerken wir bei denselben nicht allein eine Reichhaltigkeit der Arten, wie in keinem andern Musikkreise, sondern auch eine durchaus I. eigene Gattung dieser Tonwerkzeuge: solche, welche abgestimmte Metall- oder Holzstäbe oder aus Glockengut kesselartig geformtes tonzeugendes Material führen. Nur China kannte im Alterthume etwas Aehnliches, das King (s. d.), mit abgestimmten Metallglocken oder Steinen. Wenn die Idee dieser Instrumentgattung somit an beiden Culturstätten seit früher Zeit bei Erfindung der Tonwerkzeuge sich Geltung verschaffte, so gebührt I. die Anerkennung, dass es diese Gattung der Schlaginstrumente am meisten ausbildete und bis in die Neuzeit hin mit besonderer Vorliebe pflegte, so dass man selbst im Abendlande sich hieran für künftig ein Muster nehmen könnte, um die Becken unserm Tonsystem entsprechend verwerthen zu lernen. Auf die abendländische Umformnng des Triangels ist wahrscheinlich die Kenntniss dieser indischen Instrumentgattung nicht ohne Einwirkung gewesen. Von dieser Instrumentgattung ist das Kinnery, in der Provinz Madras am häufigsten vorkommend, besonders seiner äussern Ausstattung halber zu vermerken, dem sich die verschiedenen Gambang (s. d.)-Arten würdig anreihen. Ausser diesen Schlaginstrumenten findet sich in I. ein grosser Ueberfluss an Lärminstrumenten. Jede Provinz gestaltet und benennt die nur in derselben gepflegte Specialform, und finden wir aus dem Grunde einen noch grössern Reichthum an Namen als an wirklich unterschiedlichen Tonwerkzeugen der Art. Die bekannteren Namen sind, für Cymbalen: Talan (s. d.), Kintal (s. d.); für Crotalen: Tal (s. d.), Gopi-jantar (s. d.); und für Trommeln: Matalan (s. d.), Khunirse (s. d.), Taska (s. d.), Dhole, Puckhaway (s. d.), Udukai (s. d.), Naguar (s. d.), Tamtam (s. d.), Dole (s. d.). Der Glocken in jeder Grösse bedient man sich in I. seit den frühesten Zeiten als Lärminstrumente, doch niemals abgestimmt, wie in China. Dann müssen wir der I. entstammenden Gong (s. d.) hier erwähnen, die in gleicher Art wie in China überall in Gebrauch sind, und deren grösste Art den Namen Kansi (s. d.) hat. — Diese grosse Verschiedenheit in den Erfindungen der Tonwerkzeuge wie die in den angeführten theoretischen Lehren der Kunst und deren Erläuterungen documentirt eine phantastische Begabung der Inder, wie man sie wohl bei keinem andern Volke der Erde wahrnimmt. Dem entsprechend ist auch die Anwendung der Kunst in diesem Lande. Männer wie Frauen bedürfen, um einen übernommenen Kunsttheil zu erlernen, angestrengter Studien, gleichviel, ob sie ihre Thätigkeit dem Cultus oder dem gewöhnlichen Leben widmen wollen. Bei dem grössten Theil der religiösen Ceremonien in den Pagoden ist Musik ein wesentlicher Bestandtheil. Gesang, Gâna, und Instrumentalmusik, Vadya, ist durch den Ritus fest geregelt, und in jeder Pagode findet man meist andere Regeln und andere Gesänge.

In den meisten Pagoden ist eine gewisse Zahl Tänzerinnen, Devadhâzis, acht oder weniger, fest angestellt, die eigens für den religiösen Gebrauch erzogen werden; der Tanz, Nritya, ist nämlich der Tonkunst beigeordnet. Die Studien derselben sind sehr anstrengend und ermüdend, und gehen nach aufgezeichneten Gesetzen, die ein stattliches Volumen bilden, vor sich. Mit dem zwanzigsten Lebensjahre wird die Devadhâzis aus dem Pagodendienst entlassen und kehrt dann als Bajadere ins Leben zurück. Einige jedoch bleiben freiwillig im Dienst des Cultus als dem Gotte der Pagode geweiht; diese werden Concubinen der Priester, verweilen zeitlebens in der Pagode und ihre Kinder sind geborne Musiker. Sonnerat in seiner »*Voyage aux Indes*« T. I. p. 102 liefert die Beschreibung einer grösseren religiösen Ceremonie. Blasinstrumente und eine grosse Zahl von Trommeln bieten den tonlichen Theil derselben nebst den Ritualgesängen, zu welchen die Tänzerinnen zeitweise pantomimische Ausführungen

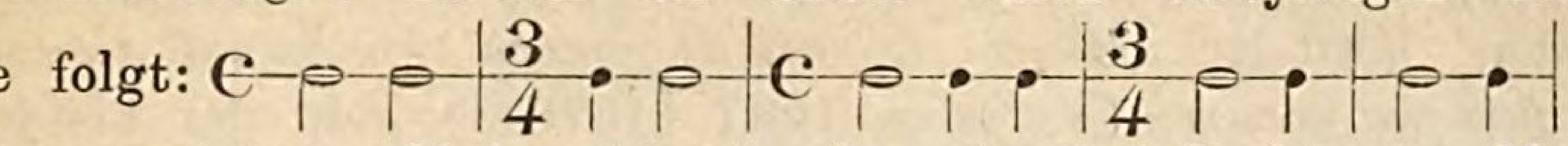
machen. Tänzer wie Sänger geben abwechselnd ihre Kunstausführungen, und dies lehrt, wie noch andere Andeutungen, dass in I. auch schon in sehr frühen Zeiten der Wechselgesang ausgeübt wurde, der im semitischen Musikkreise so vorherrschend gewesen ist. Der Leiter solcher Musik, Natuza geheissen, führt eine an beiden Seiten mit einem Membran bespannte Trommel, die mittelst eines Bandes getragen, quer vor dessen Leib befindlich ist, und die er zweckdienlich auf beiden Fellen mit den Händen traktirt. — Im gewöhnlichen Leben kam und kommt noch heute fast keine Festlichkeit vor, an der nicht Gesang, Spiel und Tanz einen hervorragenden Theil nehmen. Jeder Tages- wie Jahreszeit sind besondere Hymnen gewidmet, und Reiche wie Fürsten haben fest angestellte Hofmusiker. Am beachtenswerthesten aber ist das Musikdrama der Inder, wie es diese in den Urzeiten schon nach denselben Grundgesetzen schufen, um welche wir uns in allerneuester Zeit wieder bemühen. Bharata, ein Halbgott, der Erfinder zweier Tonarten, war auch der Erfinder der Nataks (s. d.), der Musikdramen. Er selbst, auch Muni genannt, erzählen die Inder, fasste mehrere Schauspiele in eine Sammlung von Sutra zusammen und stellte sie vor den Göttern selbst dar, deren Vorschriften aus den Veden von Brahma selbst zusammengestellt und ihm mitgetheilt worden sind.

Dies erste Musikdrama behandelte aus der Geschichte Vischnu's die Gattinwahl der Lakschmi; die Gandharven und Apsarasen waren die ersten Darsteller. Das Musikdrama hat im Laufe der Zeit bei den Indern eine immer steigende Ausbildung erhalten, so dass man jetzt mehrere Arten desselben unterscheidet. Natyasâraka ist der Name eines Lustspiels in einem Akt, worin vorzüglich Gesang und Tanz enthalten ist; Prasthâna, ein Lustspiel der ebenangeführten Art in zwei Akten, das Erlebnisse niederer Kreise zum Gegenstande hat. Bhana nennen die Inder einen Monolog in einem Akt, dem Musik und Tanz vorangeht und folgt. Uttathya heisst ein Schauspiel, das einen mythologischen Stoff in einem Akte behandelt und dessen Dialoge mit Gesängen untermischt sind. Srigaditam nennen die Inder eine Handlung in einem Akt, in der die Glücksgöttin Sri die Hauptperson ist; ein Theil des Textes wird gesprochen, ein anderer gesungen. Hallisâ heisst eine Unterhaltung in einem Akt, die ganz aus Gesang und Tanz zusammengesetzt ist und in der nur ein Mann und acht oder zehn Frauen handelnd auftreten. Ausser diesen kleinen Dramen besitzen die Inder auch fünf, selbst siebenaktige Schauspiele, die theilweise in Sanskrit, theilweise in Pracrit geschrieben sind; letzterwähnte Theile sind zuweilen rhythmisch gefasst und werden dann durch Solo oder Chöre melodisch ausgeführt, dem dann wohl ein Nachspiel durch Iustrumente folgt. Wir erwähnen als derartiges bekannteres Drama das »Vircama und Urwasi« betitelte, dessen Dichtung Kalidasa, der etwa ums Jahr 50 v. Chr. gelebt haben soll, zugeschrieben wird. — Ueber die phantastische Ausbildung der indischen Musik in der neueren Zeit findet man noch in dem Artikel Java (s. d.) einige beachtenswerthe Einzelheiten, so wie über die allerneuesten Umwandlungen der heimischen Kunst manches noch der Artikel Ostindien (s. d.) bietet. C. Billert.

Indifferente oder *indifferentemente* (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung gleichgültig, wird auch durch *con indifferenza* wiedergegeben.

Indigitamenta (latein.), ein in der Musik der alten Römer vorkommender Kunstbegriff, dessen eigentliche Bedeutung mit Sicherheit nicht mehr festzustellen ist. Einige Ausleger sind der Ansicht, man habe damit diejenigen Lieder bezeichnet, die angefüllt gewesen seien von Namen der römischen Gottheiten, andere meinen, es seien Lieder zu Ehren der Halbgötter gewesen. Erstere stützen ihre Behauptung durch die etymologische Bedeutung des Wortes I., welches im gewöhnlichen Leben der Ausdruck für Namensverzeichniss, Register war, Letztere durch die Bedeutung des Stammwortes *indigetare*, welches anrufen, zu Gott beten heisst.

In distanza oder *in lontananza* (italien.), d. i. in oder aus der Entfernung, kommt als Vorschrift vor, wenn eine Stimme, räumlich entfernt von den übrigen, hervorklingen soll.

Indravagra nennen die Inder einen 44 sylbigen Rhythmus, der sich wie folgt:  vier Mal zu wiederholen, gestaltet. Mehr siehe in dem Artikel Indische Musik. 0.

Infantas, Fernando de las, spanischer Theologe, Musikgelehrter und Contrapunktist, lebte als Priester in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Cordova. Ausser vielen theologischen, gab er auch musikalische Schriften heraus, von welchen letzteren noch folgende Titel bekannt geblieben sind: »*Plura modulationum genera, quae vulgo contrapuncta appellantur, super excelso Gregoriani cantu*« (Venedig, 1570) und »*Sacrarum varii styli cantionum tituli spiritus sancti lib.* 1 *et* 2 *cum* 5 *vocibus*« (Venedig, 1580). Vgl. *Antonii bibl. hispan.*

Inferien (latein.: *inferiae*) hiessen bei den alten Römern die Todtenopfer, welche unter feierlichen Gesängen den unterirdischen Gottheiten für die Seelen der Verstorbenen gebracht wurden. Etwas Aehnliches der christlichen Kirche sind die Exequien (s. d.).

Infibulation (aus dem Latein.; griech.: Ankteriasmos) nennt man ein chirurgisches Verfahren, mittelst dessen die Geschlechtstheile zur Vollziehung der Begattung oder zu unnatürlichen Ausschweifungen vorübergehend untauglich gemacht werden. Man kennt verschiedene Arten dieses Verfahrens, welches meist beim männlichen Geschlechte, zuweilen aber auch beim weiblichen angewendet wurde, und eine davon bestand in einer unnatürlichen Unterbindung der genannten Theile bei Knaben, um der Mutation (s. d.) ihrer hohen Stimme vorzubeugen. Die Anwendung der betreffenden Operation stammt aus dem frühesten Alterthum und wahrscheinlich aus Asien, von wo aus sie zu den Griechen und durch diese zu den Römern gelangte, bei denen ihr vorzüglich Sänger und Schauspieler unterworfen wurden, deren Talente man dadurch, dass ihnen Ausschweifungen unmöglich gemacht wurden, sicherer zu bewahren glaubte. Die I. der Römer wird schon von Celsus beschrieben und von Juvenal und Martial als gewöhnliches Vorkommniss erwähnt. Der Kirchengesang, welcher der Knaben- als Ersatz der verpönten Frauenstimmen nicht entbehren konnte, forderte geradezu die Anwendung der I. oder der Castration (s. Castrat), von welcher Unsitte seit Einführung der Oper auch das Theater Vortheil zog. Erst in neuester Zeit ist das eine wie das andere Verfahren als unnatürlich und grausam im Abendlande allgemein ausser Gebrauch gekommen, obwohl noch 1827 eine Schrift von Weinhold allen Ernstes die I. als Mittel gegen die Uebervölkerung Mitteleuropas empfahl.

Infinitus Canon (latein.), der unendliche Kanon (s. Kanon).

Inflatilia *sc. instrumenta* (latein.) war bei den alten Musikschriftstellern die generelle Bezeichnung der Blasinstrumente (s. d.).

Infrabass, der 5 metrige Subbass (s. d.) im Pedal der Orgel.

Inganno, eigentlich *Cadenza d'inganno* (italien.), der betrügerische Schluss, der Trugschluss (s. d. und Cadenz).

Ingegneri, Angelo, italienischer Dichter, geboren um 1545 zu Venedig, verfasste und veröffentlichte die Schrift »*Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*« (Ferrara, 1598; Neue Aufl. Venedig, 1738), welche für die Kenntniss der damaligen, nachgehends Opern und Oratorien genannten scenischen Spiele von Wichtigkeit ist.

Ingegneri, Marco Antonio, oder Ingigneri, latinisirt Ingenierius oder Ingignerius, einer der berühmtesten italienischen Kirchencomponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, geboren um 1545 zu Pordenone im venetianischen Friaul (Caffi hält ihn für einen Venetianer, Fétis für einen Cremoneser), war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Cremona. Von seinen

Arbeiten können als gedruckt angegeben werden: *Misse lib.* 1 *e* 2 (Venedig); »*Responsoria hebdomadae sanctae*« (ebendas.); »*Cantiones sacrae* 5 *voc.*« (Venedig, 1576); *Madrigali a* 4 *voci*, verschiedene Bücher (Venedig, 1578, 1580 und 1592). Aus einem bisher noch von keinem Wörterbuche angeführten Buche mit fünfstimmigen Madrigalen, betitelt: »*Marci Antonii Ingignerii Pordenoni secundus liber Madrigalium quinque vocum*« (Venedig, 1567 [1576?]), geht der bis jetzt zweifelhaft gebliebene Geburtsort dieses Meisters deutlich hervor. Auch mehrchörige Kirchenstücke hat I. bereits componirt, wie ein Buch Motetten von ihm zu 16 Stimmen (Venedig, 1589) beweist. Einige von den angeführten Werken befinden sich auf der Bibliothek zu München.

Ingegneri, Pater Tommaso Antonio, italienischer Franciscanermönch und Kirchencomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Bologna, veröffentlichte 1719 von seiner Composition: »*Salmi vespertini di tutto l'anno a due cori*«.

Inglot, William, berühmter Organist Englands, geboren 1554, war an der Kathedralkirche zu Norwich angestellt und starb in dieser Stellung am 29. Decbr. 1621.

Ingrain, französischer Orgelvirtuose und Componist für sein Instrument, fungirte um 1753 als Organist an der Stephanskirche zu Paris und hat als gediegen gerühmte Orgelfugen herausgegeben.

Inhalt, im Gegensatz zum Aeusserlichen, also zu Form und Umfang genommen, ist der Begriff alles dessen, was ein Kunstwerk wirklich in sich fasst oder hält. Der I. eines Tonstückes ist kein gleichgültiger, sich von selbst ergebender Gegenstand, vielmehr hat der Tondichter darauf zu achten, dass er neben der schönen Form auch einen gediegenen, bedeutsamen I. entwickelt. Die Bevorzugung des letzteren, meist auf Kosten der ersteren, hat die moderne sogenannte Programmmusik (s. d.) ins Leben gerufen.

Inno (italien.), der Lobgesang, die Hymne (s. Hymnos).

Innocentamente oder *innocente* (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung unschuldig, mit natürlichem, ungekünsteltem Ausdruck. Als Ueberschrift eines Tonsatzes zeigt dieses Wort zugleich eine mässig langsame Bewegung an. Gleichbedeutend mit i. ist *con innocenza.*

Ino, weibl. *ina*, italienische Verkleinerungssylbe, bezeichnet den geringeren Umfang, die enger begrenzte Form von dem, was das Stammwort bedeutet, z. B. Sonatina, abgeleitet von Sonata, Concertino von Concerto, Andantino von Andante u. v. a.

In partito (italien.), in Partitur (s. d.); daher *Canone in partito*, der offene Kanon (s. Kanon).

Inquieto (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung unruhig, wofür man auch gleichbedeutend *con inquietudine* vorschreiben kann.

Insanguine, Giacomo, italienischer Opern- und Kirchencomponist, nach seinem Geburtsorte auch Monopoli genannt, ist 1744 zu Monopoli geboren und trat seit etwa 1770 nach und nach mit ungefähr 20 Opern auf, von denen die bekanntesten und am beifälligsten aufgeführten sind: »*Medonte*«, »*Didone*«, »*Adriano in Siria*«, »*Arianna e Teseo*«, »*Tito nelle Gallie*« und »*Calipso*«. Sein bestes Kirchenstück soll der 71. Psalm auf die italienischen Worte Maffei's für drei Stimmen und Orchester sein. I. starb 1796 zu Neapel.

Insensibile oder *insensibilmente* (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung unmerklich, allmälig.

Inspiration (aus dem Latein.) oder Theopneustie (aus dem Griech.) nennt man einerseits eine unmittelbare oder übernatürliche Mittheilung eines höheren oder des höchsten Wesens an die Menschen durch den Anhauch seines Geistes, andererseits den Zustand Derjenigen, welche unter dem direkten, begeisternden Einflusse des göttlichen Geistes wirken. Es war eine Vorstellung des ganzen heidnischen und jüdischen Alterthums, dass Weise und Künstler aller Art, überhaupt alle wahrhaft grosse Männer mit der Gottheit im Verkehr

und unter ihrem begeisternden Einflusse ständen, und dass nur von Gott selbst Gelehrte von ihm und göttlichen Dingen Kunde geben, durch ihre erhabenen, die Bewunderung wach rufenden Werke Zeugniss von ihm ablegen könnten. Daher haben denn auch alle Religionsstifter beansprucht, dass sie für unmittelbar von Gott gelehrt gehalten würden, während man die erhabenen Ideen der Dichter und Tonsetzer als vom Himmel selbst geoffenbarte zu allen Zeiten annahm. Eine heilige geistige Ueberwältigung schrieben die alten Völker ihren Sehern, Sängern und Propheten zu, und die Kirche bezeichnete den Kanon der Bibel als unmittelbar von Gott eingegeben, so dass die heiligen Menschen Gottes so und nicht anders geredet haben, getrieben vom heiligen Geiste. Bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. wird der heilige Geist von Athenagoras mit einem Flötenbläser verglichen, so dass er also der Verfasser der heiligen Schrift war, die einzelnen Verfasser selbst aber nur als Instrumente erscheinen. Vollständig bildeten, je länger, je mehr, die ferneren christlichen Theologen die Inspirationstheorie aus. Im musikalischen Sprachgebrauche versteht man unter I. die Kundgebung von erhabenen und erhebenden Melodien und Harmonien, die man geneigt sein darf als eine fortgehende überirdische Eingebung zu betrachten, da sie weitab von dem Bekannten, Gewohnten liegen und das Unbegreifliche in neuer Gestalt offenbaren.

Instante oder *instantemente* (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung inständig, dringend, wofür man auch gleichbedeutend *con instanza* vorschreiben kann.

Institut (aus dem Latein.) nennt man im Allgemeinen jede zu bestimmten Zwecken und Bestrebungen zusammengetretene und durch feste Normen zusammengehaltene Gesellschaft von Gleichgesinnten, z. B. einen Theaterverband, eine Musikgesellschaft, einen Singverein u. s. w., dann aber vorzugsweise eine von Privatpersonen und für gewisse Corporationen errichtete Erziehungs- oder Unterrichtsanstalt, in welcher Kinder und junge Leute gegen Vergütung oder auf öffentliche Kosten verpflegt, erzogen und unterrichtet werden. Dieselben sollen die Vorzüge des öffentlichen, auf einen bestimmten Zweck gerichteten Unterrichts mit den Vortheilen der häuslichen Erziehung vereinigen. In dieser Art ist der Ausdruck I. ein moderner Begriff. Denn im Alterthum, wo die Erziehung einen ganz anderen Charakter hatte als gegenwärtig, kannte man solche nicht. Ebenso wenig können die Kloster-, Stifts- und andere Schulen des Mittelalters als Institute im neueren Sinne angesehen werden, wenn sie auch schon lediglich den Bemühungen von Privaten und Corporationen ihre Entstehung verdankten. Erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden, hervorgegangen aus Locke's und Rousseau's Ideen einer naturgemässen Erziehung, eigentliche Bildungsinstitute im Gegensatz gegen die in äusserlichem Formalismus mehr oder weniger untergegangenen öffentlichen Schulen. In den bezüglichen Specialartikeln dieses Werkes sind die verschiedenartigen, für die Musik in Betracht kommenden I.e nach Organisation und Geschichte ausführlicher behandelt, und man sehe deshalb die Artikel Akademie, Conservatorium, Maitrise, Musikvereine, Singschulen u. s. w. nach.

Institut de France (französ.), d. i. Institut von Frankreich. Das Bedürfniss wissenschaftlicher und künstlerischer Vereinigung und geistigen Zusammenwirkens rief zur Zeit der Wiederbelebung der Künste und Wissenschaften, wie in anderen Hauptstädten Europa's, so auch in Paris verschiedene Akademien ins Leben, welche nach italienischen Mustern literarische Centralpunkte bildeten. Die meisten derselben, wie z. B. der poetische Verein des Siebengestirns, 1570 bis 1591, hatten nur eine kurze Dauer, bis unter Richelieu's Schutze eine Privatgesellschaft, welche 1625 im Hause Valentin Conrart's, von Chapelain und anderen mittelmässigen Dichtern gebildet war, sich 1635 zur Staatsanstalt umgestaltete und am 10. Juli 1637 als *Académie française* ihre ersten öffentlichen Sitzungen hielt. Neben dieser besonders zur Pflege und Ausbildung der französischen Sprache bestimmten Akademie bildeten sich im

Laufe der Zeit in Paris selbstständig noch mehrere andere, welche ebenfalls staatliche Sanction erhielten, so, unmittelbar auf Anregung Königs Ludwig XIV., der in diesen Vereinigungen ein vorzügliches Werkzeug sah, auf den Geschmack der Nation bestimmend einzuwirken, 1663 die *Académie des inscriptions*, entsprechend dem Geschmack an Devisen, Inschriften und Medaillen, welcher im 17. Jahrhundert herrschte, ferner die *Académie des sciences*, 1666 von Colbert gestiftet, welche durch wissenschaftliche Bedeutung und Wirksamkeit noch gegenwärtig die erste der Welt ist, und die *Académie d'architecture*. Alle diese Akademien wurden durch ein Edict des Nationalconvents vom 8. Aug. 1793 unterdrückt; aber schon am 25. Octbr. 1795 beschloss das Directorium der französischen Republik, einen National-Gelehrtenverein ins Leben zu rufen, dessen Aufgabe die Pflege der schönen Künste und Wissenschaften sein sollte. Diese Anstalt erhielt den officiellen Namen *Institut national*, war in drei Klassen (die dritte umfasste die schönen Künste) getheilt, deren jede wieder in mehrere Sectionen zerfiel, und bestand aus einer Anzahl in Paris wohnender Mitglieder (*membres résidants*) und einer gleichen Anzahl Associés in den verschiedenen Departements der Republik; auch sollte ausserdem jede Klasse sich acht auswärtige Fachnotabilitäten zugesellen können. Die Zahl der wirklichen Mitglieder war ohne die Associés auf 144 bestimmt.

Um diese nicht ganz bequeme Organisation zu verbessern, liess Napoleon Bonaparte, der, selbst Mitglied des I., diese Ehre so hoch schätzte, dass er während des ägyptischen Feldzuges seinem Titel als Obergeneral stets den eines Mitglieds des I. vorsetzte, im J. 1802 eine Commission bilden, auf deren Gutachten hin das I. eine neue Einrichtung und vier Klassen erhielt; die vierte, 20 Mitglieder, acht fremde Associés und 36 Correspondenten zählend, war ausschliesslich für die schönen Künste bestimmt. Die Maassregeln der Restauration trafen auch das I., welches seit Anfang des J. 1814 den Namen *I. impérial* erhalten hatte. Ludwig XVIII. hielt nämlich für gut, die vorgefundene Einrichtung insofern zu modificiren, dass der Name I. nur der Gesammtheit der Akademie verbleiben, jede Klasse für sich aber wieder den Namen Akademie annehmen sollte. So entstanden denn durch die Ordonnanz vom 21. März 1816: 1) die *Académie française*, 2) die *Académie des inscriptions et belles-lettres*, 3) die *Académie des sciences* und 4) die *Académie des beaux-arts*. Das I. selbst wurde unter die besondere Protection des Königs gestellt. Die Julirevolution im J. 1830 hat im I. keine andere Veränderung hervorgebracht, als dass die an das Staatsruder gekommenen Doctrinaires die Stiftung einer fünften Klasse, *Académie des sciences morales et politiques* genannt, bewirkt haben, welche durch Decret vom 26. Octbr. 1832 entstand und 30 Mitglieder zählt. Die ferneren Staatsumwälzungen von 1848, 1851 und 1871 haben auf die Organisation und Wirksamkeit des I. wesentlich verändernd nicht eingewirkt, und dasselbe behauptet noch heute die hervorragende, glänzende Stellung, welche es, aufs Reichste ausgestattet, von jeher eingenommen. Was die dem I. angehörende *Académie des beaux-arts* anbetrifft, durch welche speciell auch die Musik in Frankreich eine ausgezeichnete Pflege und Förderung erfährt, so findet man das Nähere in dem Artikel Akademie.

Instrument (griech.: *organon*, latein.: *instrumentum*, ital.: *stromento*) wird im Gebiete der Musik jeder Mechanismus, jede Vorrichtung genannt, durch welche Töne hervorgebracht werden. Im weiteren Sinne würde daher auch die Kehle des Menschen den I.en beigezählt werden müssen. Allein der Sprachgebrauch schliesst dieselbe davon aus: man spricht von Vocal- im Gegensatze zur Instrumental-Musik, und Niemandem fällt es ein, den wunderbaren Mechanismus, dem die menschliche Stimme entströmt, unter die I.e einzureihen. Wenn wir das Merkmal des musikalischen I.es in der Erzeugung von Tönen finden, so ist hierdurch vom Begriffe desselben von selbst auch jeder Mechanismus ausgeschlossen, welcher es nicht weiter bringt als zur Erzeugung eines blossen Schalles. Streng genommen trifft dieser Ausschluss die Mehrheit

der zu allen Zeiten und bei allen Völkern üblich gewesenen Schlag-, Kling- und Klapper-I.e, welche mit geringer Ausnahme blosses »Geräusch« hervorbringen, deren Schall sich selten zum Tone veredelt, deren schwächerer oder lauterer Klang immer nur eine sinnliche Wirkung äussern kann und, sofern sie höheren Zwecken dienen sollen, sich auf blosse Verstärkung und schärfere Markirung der Rhythmen beschränken muss.

An dieser ihrer Stellung kann der Umstand nichts ändern, dass solche Schallwerkzeuge das Erste gewesen sind, womit im sogenannten Naturzustande der Völker alle Instrumental-Musik angefangen hat: sie sind doch eigentlich nur der rohe Untergrund, die Vorbereitung dazu gewesen. Der Rang dieser I.e wird aber im Wesentlichen auch durch die Erfahrung nicht erhöht, dass sie im Stadium höchster — wirklicher oder vermeintlicher — Cultur-Entwickelung, nachdem jenes der Classicität unbestritten erreicht worden, von gefeierten Tonsetzern mehr oder minder häufig in Anwendung gebracht werden; denn auch diese können im Grunde damit nichts Anderes als vermehrten Lärm und schärferes Hervortreten einzelner Takttheile erzielen. Allein eben diese thatsächliche Uebung, wenn sie gleich dem Ideale tonkünstlerischen Schaffens ziemlich fern liegen dürfte, zwingt uns zur Nachsicht, so dass wir keinen Anstand nehmen, auch sie in den Kreis unserer Besprechung zu ziehen.

Charakteristisch ist es, wie verwerfend einzelne Theoretiker von diesen Schallwerkzeugen gedacht haben, — so insbesondere Sebastian Virdung aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, der seinem Unwillen über die »Heerpaucken, Trummeln und klein Peucklin« in den Worten Luft macht: »Diese Baucken alle, seind, wie sie wollen, die machen viel onruwe erbarn, frummen alten Leuten, den siechen und kranken, den andächtigen in den clöstern, die zu lesen, zu studieren und zu beeten haben. Und ich glaub und halt es für war, der Teufel hab sie erdacht und gemacht; dann kain holtsäligkeit noch guts daran ist, sondern ein verdempfung und ein niedertruckung aller süssen Melodeyen und der ganzen musica. Darumb ich wohl geachten kann, dass daz tympanum vil ein ander ding muss gewesen sein, das man zu dem Dienst Gottes gebraucht hat, dann yetz unser Baucken gemacht werden und das wir ohn billig den Namen der teufelischen Instrument zu geben, das nit wirdig ist zu der musica zu brauchen noch vil mynder zuzulassen, derselben Kunst ein I. zu sein Dann wann das Klopfen oder Boltern musica sollt sein, so müssten die Binder oder Küffer auch musici sein, — das ist aber alles nichts.«

Wie der Schall im Allgemeinen entstehe und durch welche besondere Vorgänge das Dasein eines Tones bedingt sei, haben wir — unbeschadet näherer Erörterung in den einschlägigen Artikeln unseres Lexikons — als bekannt vorausgesetzt. Keinem Gebildeten wird es heutzutage verborgen sein, dass es Luft-Schwingungen — Wellen — sind, welchen wir die Erzeugung eines Schalles verdanken, — dass diese Schallwellen sich gleichmässig nach allen Seiten fortpflanzen, dass diese Fortpflanzung aber nicht nur durch das Medium der Luft, sondern auch, und zwar mit viel grösserer Geschwindigkeit, durch feste Körper stattfindet. Es ist in dieser Beziehung nachgewiesen, dass die Geschwindigkeit des Schalles, der sich in der Luft 1050 Fuss in der Sekunde weiter bewegt, für Zinn das Siebenfache beträgt, in Eisen, Stahl, Glas, Silber, Messing und Nussbaumholz $10^2/_3$-, in Kupfer 12-, in Ebenholz $14^2/_5$- und im Tannenholze sogar 18mal so gross als in der Luft ist. Diese Verhältnisse sind begreiflicher Weise sehr wichtig für den Bau der Tonwerkzeuge geworden. Weil das Tannenholz vorzugsweise zur Aufnahme von Schall-Schwingungen geeignet ist, so werden daraus die Saiten-I.e und diejenigen I.entheile, welche durch eigenes Mitschwingen wirken müssen, gemacht, während Flöten, Clarinetten u. s. w., deren Körper nicht zu schwingen brauchen, aus dem trägern Ebenholze, Buchsbaumholz, Elfenbein u. s. w. gefertigt werden. Nachdem wir nun in Vorstehendem den Begriff des musikalischen I.es

festzustellen versucht und die für den I.enbau entscheidenden physikalischen Haupt-Momente angedeutet haben, so gehen wir zur

I. Eintheilung der I.e über. Hierfür kann maassgebend sein: 1. die Beantwortung der Frage, wie die verschiedenen I.e als **Mittel** sich verhalten zu den Zwecken der Tonkunst. Wenn das Wesen der Tonkunst Darstellung des Schönen in Tönen, ihr Inhalt und ihre Aufgabe daher das musikalisch Schöne ist, so wissen wir auf der anderen Seite, dass sie die in jedem concreten Tonbilde zur Erscheinung kommenden Töne entweder nur in einer Reihenfolge — einen nach dem anderen — erklingen lässt, was wir Melodie nennen, oder dass uns aneinander gereihte Accorde, beziehungsweise gleichzeitig neben einander geführte Melodien entgegentreten, worin das Wesen der Harmonie besteht; das Eine wie das Andere ist aber rhythmisch geordnet, in Takte eingetheilt, und je nach dem Willen des Tonsetzers können auch einzelne Taktheile noch zu besonderer Hervorhebung markirt werden. Nun giebt es unter den uns bekannten I.en bekanntlich solche, die gleichzeitig nur einen Ton von sich geben. Was auf ihnen gespielt werden kann, ist immer nur eine Melodie, — eine Reihenfolge einzelner Töne. Diese I.e nennen wir, früheren Vorgängen folgend, monodische, einstimmige, melodische. Dahin gehören die sämmtlichen Blas-I.e des Orchesters, sowie die Bogen-I.e desselben. Man kann auf den letzteren wohl Accorde spielen, Doppelgriffe und mehrstimmige Sätze zum Besten geben; allein dieses harmonische Spiel ist von vornherein schon durch die Vierzahl der Saiten beschränkt: mehr als vier Töne gleichzeitig werden wir der Violine und dem Violoncello nicht zu entlocken vermögen und die volle, höchste Wirkung dieser herrlichen I.e wird sich vorzugsweise doch nur im einstimmigen Spiele entfalten können.

Man pflegt zwischen den einzelnen melodischen I.en auch ein gewisses Rangverhältniss festzustellen. Die Norm hierfür ist uns in der menschlichen Stimme gegeben. Diese ist unbestritten der erste und ursprüngliche musikalische Tonapparat; im unmittelbaren Ergusse des Gefühls in Melodie kann sie von keinem künstlichen Klangwerkzeuge übertroffen werden, und es ist deshalb mit Recht gesagt worden, dass diejenigen I.e, welche in Ansehung der Dauer, der Biegsamkeit und Gesangfülle des Klanges ihr am nächsten kommen, stets einen hohen und den höchsten Rang da einnehmen, wo es zunächst auf melodischen Ausdruck ankommt. Die Befähigung hierzu ist in erster Reihe durch den Besitz einer vollständigen chromatischen Tonleiter von möglichst grossem Umfange, durch einheitliche Klangfarbe, durch vollen, sonoren Ton und durch die Möglichkeit bedingt, diesen von der leisesten, kaum hörbaren Bebung zur höchsten Klangstärke des I.s anschwellen zu lassen. Jenen hohen und höchsten Rang — wer möchte ihn der Violine, dem Violoncello, der Clarinette und Oboe, ja nach Umständen dem Fagott absprechen?! Aber auch die anderen Orchester-Genossen sind »nicht zu verachten«. Wer ist nicht schon in tiefstem Herzensgrunde bewegt worden von dem wunderbaren Gesange des Horns, mag es melodieführend sich von einer Begleitung anderer I.e tragen oder seine edeln Klänge in mehrstimmigem Hornsatze vernehmen lassen! Die Erinnerung an die Introduction der Freischütz-Ouvertüre von C. M. v. Weber dürfte zur Bestätigung genügen. Aehnliches gilt von der Trompete und den Bass-I.en der sogenannten Blechmusik. Wie wirkungsvoll sind sie alle von unseren grossen Meistern behandelt worden! Man denke an J. S. Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven und, was die Werke der beiden Letzteren betrifft, speciell an »Don Juan« und das Finale der Beethoven'schen *C-moll*-Symphonie.

Als harmonische, polyphone I.e kommen die Orgel, das Clavier, die clavierähnlichen I.e, die Harfe, Laute, Guitarre, Theorbe, Zither u. s. w. in Betracht. Den ersten Rang behauptet hier unstreitig die Orgel. Ihre Bestimmung ist es, musikalische Ideen zum vollständigsten und höchsten Ausdrucke zu bringen und, da sie zu diesem Zwecke das allein bewirken soll, wozu ausser-

dem die verschiedensten I.e sich vereinigen, so beruht auch ihre Construktion auf dem Gesammt-Resultate der Erfahrungen, welche vereinzelt bei vielen anderen gemacht worden sind. Ihr Mangel ist, dass ihre Klangstärke von jeder Nüancirung des Tasten-Anschlages unabhängig ist; der sogenannte »gefühlvolle« Vortrag ist auf ihr nicht möglich. Darin ist ihr das Clavier überlegen, welches wieder gegen sie durch seinen kurzen, rasch verklingenden Ton zurücksteht, der in noch höherem Grade — unbeschadet ihrer sonstigen ergreifenden Klangfülle — bei der Harfe stattfindet, die Tonwirkung der übrigen harmonischen I.e aber, deren Saiten gerissen oder geschnellt werden, zu einem kalten Klimpern abschwächt. Begleitung des Gesanges und Ausfüllung der Harmonie neben anderen I.en wird im Wesentlichen der Beruf der letzteren bleiben. Von den Schlag-I.en ist hier die Pauke zu nennen, welche in ihrer jetzigen Gestalt im Orchester nicht vermisst werden kann, zu rechter Zeit, wie die grossen Meister diese zu wählen verstanden, auch die rechte Wirkung nicht verfehlt und das Anathem, welches vor drei Jahrhunderten Virdung gegen sie geschleudert, nicht mehr verdient.

Die Werthschätzung der einzelnen I.e überhaupt richtet sich endlich auch nach dem Orte, wo damit musicirt wird. Was kann Herz und Sinn des echten Musikers gründlicher erfreuen und durchwärmen, als in traulicher Stube das Streich-Quartett, und wie jämmerlich klingt es im Freien, während umgekehrt die Trompeten-Fanfare, deren helles Schmettern im Freien uns kräftigend und ermuthigend bewegt — uns in Verzweiflung brächte, wollte sie sich in die Quartett-Stube verirren. Mit Recht wird eben so für die Kirche die sanfte Oboe der schärfer klingenden Clarinette vorgezogen, welche freilich bei der Seltenheit guter Oboisten ihren Platz noch lange behaupten wird. — Für Eintheilung der I.e ist weiter maassgebend: 2. die Construction derselben, ihr Klangmaterial und die Art der Klang-Erzeugung. In diesen Beziehungen unterscheiden wir:

A. Blas-I.e (latein.: *Inflatilia*, griech.: *Pneumatica*, französ.: *instruments à vent*, ital.: *stromenti da fiato, da vento*). Unter diesen versteht man diejenigen I.e, bei welchen die in der Röhre derselben enthaltene Luftsäule der eigentliche klingende Körper ist. Im Wesen bestehen sie daher alle aus einer hohlen Röhre und ihr Tönen wird dadurch verursacht, dass die in der letzteren befindliche Luftsäule durch einen von aussen eindringenden Luftstrahl in Vibration gesetzt wird. Hier kommt nun Verschiedenes in Betracht: a. die Art der Einführung des tonerzeugenden Luftstrahles in die Röhre. Sie geschieht aa. ohne Mundstück und zwar α. durch den Anprall, den die Luftsäule im Innern des Rohres an den entgegenstehenden Kanten erleidet, wenn wir mit dem Munde durch das sogenannte Mundloch Luft in dasselbe einblasen, — bei der Flöte; β. bei der Orgelpfeife — entweder durch eine einfache Oeffnung in den unteren Theil, den sogenannten Fuss der Flöte, — bei welcher Construction ein Theil der eingeblasenen Luft durch den Aufschnitt entweicht und der Rest die im Körper der Pfeife enthaltene Luftsäule zur Schwingung bringt, oder dadurch, dass die in das Mundstück der Pfeife eingesetzte Metallzunge mittelst des durch den Stiefel und das Mundstück eingedrungenen Luftstrahles in Vibration geräth; bb. durch ein Mundstück. Dieses kann sein α. ein Röhrchen, welches aus zwei beim Anblasen in Oscillation gerathenden Rohrblättchen besteht (doppeltes Rohrblatt-Mundstück). Ein solches haben Oboe und Fagott. β. Eine Kapsel mit eingeschlossenem Mundloch, wie bei der alten Schalmey. γ. Ein Mundstück mit fester Oberlippe und einfachem Rohrblatt, Schnabel genannt, — bei der Familie der Clarinette. δ. Ein kessel- oder trichterartig ausgetieftes Metallstück, Kessel genannt, bei den sogenannten Blech-I.en, — endlich ε. ein gedrehtes Röhrchen beim Serpent, der Zinke u. s. w.

b. Als ein Gemeinschaftliches aller Blas-I.e in Ansehung der Ton-Erzeugung muss hervorgehoben werden, dass die Schwingungen der in

den Röhren enthaltenen tönenden Luftsäule langsamer oder schneller sind, je nachdem die Röhre, beziehungsweise deren Luftsäule — vom Mundstücke bis zum Schalltrichter oder irgend einem anderen Ausströmungspunkte gerechnet — lang oder kurz ist. Dieser Umstand bestimmt die Höhe oder Tiefe des Tones: die längere Röhre — Luftsäule — erzeugt den tieferen Ton, die an sich kürzere oder künstlich verkürzte den höheren. Hiernach kann das Princip der sämmtlichen Blas-I.e auf eine einfache und gerade cylindrische Röhre zurückbezogen werden, in welcher die Luft wellenartig abwechselnd verdichtet und verdünnt wird. Schon sehr früh wurde aber von der Erfahrung Gebrauch gemacht, dass die in einer geschlossenen Pfeife schwingende Luftsäule dann sich verkürzt, wenn man ihr Gelegenheit verschafft, mit der äusseren Luft sich zu verbinden, nach aussen zu entweichen, bevor sie den Boden der Pfeife erreicht. Diese künstliche Verkürzung wird durch Tonlöcher bewirkt. Werden diese einzeln geöffnet, so geben sie verschiedene Töne und diese entsprechen in ihrer Höhe oder Tiefe offenen Pfeifen, welche so lange sind als die Entfernung des offenen Endes von dem eben geöffneten Tonloche beträgt. Es ergiebt sich also eine weitere Unterscheidung der Blas-I.e ba. in solche, welche aus einer einfachen Röhre ohne Tonloch bestehen, welche daher auch nur einen einzigen Ton von sich geben und bei welchen die Tonverschiedenheit entweder durch verschiedenes Anblasen, also durch Verschiedenheit der Lippenschwingungen, wie beim Naturhorn und der Trompete, — oder unter Beihülfe von Zügen und Ventilen, wie bei der Posaune und den verschiedenen Ventil-Blech-I.en hervorgebracht wird; bb. in Blas-I.e mit Tonlöchern, welche letztere offen oder mit Klappen gedeckt sein können. Dieser Gruppe gehören die sämmtlichen Holzblas-I.e an. Die höheren Octaven entstehen bei ihnen durch Ueberblasen.

c. Die Verschiedenheit des Materials, aus welchem die Blas-I.e gefertigt sein können, ist vorstehend bereits angedeutet. Welche aus Holz, welche aus Metall construirt sind, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Das verschiedene Material bewirkt erfahrungsgemäss auch verschiedene Klangfarben, und es gilt dies nicht nur für die Verschiedenheit des Materials im Allgemeinen, sondern auch für die Härte und Weichheit des Holzes und Metalles, wie für die Beschaffenheit der inneren Oberflächen der Röhren: je nachdem diese mehr oder weniger glatt ist, wird der Klang sich heller oder rauher dem Rohr entwinden. d. Die Gestalt — Form — der Blas-I.e ist gleichfalls verschieden. Sie sind gerade geformt, im Winkel zusammengesetzt (gekröpft), einfach, doppelt, bei Blech-I.en mehrfach im Cirkel gewunden oder in anderen Formen durch einander geschlungen. Die Mehrzahl der Orchester-Blas-I.e erweitert sich an ihrer Mündung zu einem Schallbecher (Stürze), der namentlich bei den Blech-I.en breit ausladet, ein wesentlich resonnanzgebender Theil ist und auf die Klangfarbe wirkt. Auf die letztere, keineswegs auf die Tonhöhe, hat auch die grössere oder geringere Weite der Röhre (Durchmesser oder Mensur) Einfluss, so dass z. B. der Ton einer Trompete mit erweiterten Röhren voller wird, dafür aber das Helle und Durchdringende des ursprünglichen Metalltones einbüsst. Die Orgelpfeifen sind, was ihre Form betrifft, entweder cylindrisch (prismatisch) oder nach der Mündung conisch (kegelförmig) sich erweiternd oder oben enger als am Aufschnitte. An ihrer Mündung sind sie ganz offen oder ganz gedeckt oder halb offen (halbgedeckt). e. Einige wenige Blas-I.e, Orgel, Regal, Positiv und Physharmonika werden mittelst einer Claviatur gespielt. Die Töne der Physharmonika werden zwar nicht in Röhren, sondern durch frei schwingende Zungen erzeugt; diese werden aber gleichwohl durch einen Luftstrom intonirt und so hat man das I. mit Recht den Blas-I.en beigezählt.

B. Saiten-I.e (latein.: *instrumenta enchorda*, *fidicinia*, ital.: *stromenti da corde* [*per la tensione*], französ.: *instruments à cordes*). Ihr Wesentliches im Gegensatze zu den Blas-I.en besteht darin, dass bei ihnen nicht eine Luftsäule

als klingender Körper in Betracht kommt, sondern dass Darm- oder Metallsaiten durch Schlagen, Streichen oder Reissen in Schwingungen versetzt werden und diese Schwingungen der umgebenden Luft mittheilen. Der Resonnanzkörper der I.e dient zur Verstärkung des Klanges, der ausserdem kaum hörbar wäre. Die Eintheilungsgründe liegen hier am Tage und können kaum umgangen werden. Sie finden sich a. in der Art der Tonbestimmung. Wir haben aa. Saiten-I.e mit Griffbrett. Der Spieler bestimmt auf diesen den Ton dadurch, dass er die Saite mit einem Finger fest auf das Griffbrett drückt und so einen dem gewünschten Ton entsprechenden Theil derselben abgrenzt. Dieser Gruppe gehören Violine, Laute, Guitarre, Zither u. s. w. an. Das angegebene Verfahren gründet sich auf die Wahrnehmung, dass eine Saite um so rascher vibrirt, je kürzer sie gemacht wird. Wenn sie, mit ihrer ganzen Länge schwingend, 40 Schwingungen macht, so wird sie 80 in derselben Zeit vollziehen, wenn ihr schwingender Theil um die Hälfte verkürzt ist und viermal so viel, wenn die letztere noch einmal gleichheitlich getheilt wird. Und aus dem Umstande, dass die Schwingungszahl einer Saite im umgekehrten Verhältnisse zu ihrer Länge steht, ergiebt sich, dass durch Aufsetzen der Finger auf die Saite beim Spiele der Bogen-I.e eine Reihe von Tönen mit allen denkbaren Mittelstufen hervorgebracht werden kann. Die leere Saite giebt den Grundton, durch Aufsetzen des Fingers näher dem Stege tritt Verkürzung, durch sein Zurückgehen nach der Schnecke Verlängerung der schwingenden Saite ein. ab. Bei Saiten-I.en ohne Griffbrett werden die Saiten nur mit ihrem Grundton benutzt, sie schwingen stets mit ihrer ganzen Länge. Dahin gehören: Pianoforte, Harfe, Hackebrett u. s. w.

b. In der Art, wie die Saiten in Schwingung versetzt werden. Dies geschieht ba. durch Streichen mit einem Bogen bei den Bogen- oder Streich-I.en (ital.: *stromenti d'arco*). Dahin gehören alle Arten der Geige, sowie die mit Streichmechanismus und Claviatur versehenen Bogenflügel und Geigenclaviere. Die gespannte Saite wird durch den mit Harz bestrichenen Bogen aus ihrer Ruhelage gezogen. Indem sie dahin zurückgehen will, erfasst der Bogen sie aufs Neue und nimmt sie fort, bis sie wieder zurückschnellt. Jeder Hin- und Rückgang, deren sie unzählige in der Sekunde ausführt, erregt eine neu sich fortpflanzende Luftwelle, die in Verbindung mit den vorausgegangenen Wellen den Ton erzeugt. bb. Durch Reissen oder Schnellen mit den Fingern oder einem Plektrum — bei Harfe, Laute und den Zitherarten. Auch der jetzt verschollene bekielte Flügel wurde auf diese Weise intonirt. bc. Durch Schlagen mit einem festen Körper — die sogenannten krustischen Saiten-I.e. Dies kann geschehen mittelst der Tangenten eines Hammerwerkes, wie bei den clavierartigen I.en, oder durch Klöppel, welche beim Hackebrett und Pantaleon mit freier Hand geführt werden. Die Construction der ersteren bedarf ausführlicher Erörterung, die letzteren sind ausser Gebrauch gekommen, — ihre längere Besprechung wäre daher werthlos. bd. Durch einen natürlichen oder künstlichen Luftstrom wird die Aeolsharfe, das Animochorde, in Oscillation versetzt. Endlich be. gleichzeitig durch Bogen- und Hammerwerk wurde das Bogen-Hammerclavier zum Klingen gebracht.

C. Schlag-, Kling- und Klapper-I.e (latein.: *instrumenta percussa, pulsatilia*, ital.: *stromenti per la percussione* [*da percossa*], französ.: *instruments à percussion*). Aus der Bezeichnung dieser schon im Eingange kurz gewürdigten Klangwerkzeuge ergiebt sich von selbst, welche damit gemeint sind. Triangel, Holzharmonika, Platten, Becken, Glocken von Glas und Metall, Trommeln, Tambourins, Pauken, Sistren, Schellenstäbe, Castagnetten u. dergl. sind dieser Klasse beizuzählen. Wie sie in klingende Bewegung versetzt werden, ist bekannt. Die Pauken haben bestimmbare Töne, die Glas-Glocken- und Holzspiele sogar vollständige Tonleitern, welche die Ausführung von Melodien und Accorden möglich machen. Alle anderen bringen nur unbestimmte Schalle

von verschiedenem Charakter, d. h. dröhnende, klappernde, klirrende u. s. w. Schalle zu Tag, eignen sich daher nur zu rhythmischer Verwendung.

D. Andere, zur Einreihung in die bisher behandelten Gattungen nicht geeignete I.e. Wir begreifen hierunter diejenigen, welche von denselben in der Art ihrer Klangerzeugung abweichen, wenn auch ihre Klangkörper wesentlich nicht davon verschieden sind. Ihre Töne werden an Scheiben, Glocken, Cylindern oder Röhren nicht durch Blasen oder Schlagen, sondern durch einfache Friktion, Streichen mit benetztem Finger oder einem dessen Stelle vertretenden Mechanismus hervorgerufen. Die Harmonika, das Euphon und der Glascylinder gehören hieher. Für die eigentliche Tonkunst sind sie niemals von Bedeutung gewesen, — die beiden letzteren sogar vergessen.

Was II. die Geschichte der I.e betrifft, so ist eine die Gesammtheit der letzteren umfassende genaue Darstellung noch nicht erschienen, wenn auch in verschiedenen Monographien einzelne Gattungen und Arten eingehend behandelt sind und in den Werken über Geschichte der Tonkunst, speciell in der trefflichen »Geschichte der Musik« von Aug. Wilh. Ambros, eine Menge der werthvollsten Details niedergelegt ist. Es ist mit Recht hervorgehoben worden, welch wichtigen, für den Denker wie für den Fachmann gleichmässig interessanten Beitrag zur Geschichte der Entwickelung des menschlichen Geistes eine solche Darstellung liefern müsste, — um so wichtiger und merkwürdiger, als die erste Erfindung, die allmälige Ausbildung und die in unseren Tagen in der Hauptsache wohl erreichte Vervollkommnung der Tonwerkzeuge mit physischen Bedürfnissen des Menschen gar nichts zu thun haben und im Gegentheile einem Gebiet angehören, welches ausschliessend der Entfaltung inneren Lebens und dem Streben nach immer mannichfacherem Ausdrucke der Bewegungen des Gemüthes dient. Allein ein solches Werk setzt die Ueberwindung zahlreicher, mitunter kaum zu bewältigender Hindernisse voraus. Es fehlt in erster Reihe fast in jeder Richtung an ganz bestimmten, zutreffenden Nachrichten. Die Musiker aller Zeiten waren nur in seltenen Fällen auch Schriftsteller. Sie waren zufrieden, ihrer I.e mächtig zu werden, sie zum Preise der Gottheit, zum Vergnügen der Menschen, wie zur eigenen Lust und zu eigenem Gewinne gut zu spielen; sie zu beschreiben, über deren Erfinder zu berichten und zu erzählen, wie die verschiedenen Tonwerkzeuge von einem Volke zum anderen sich verbreiteten, wie und auf welchen Anlass hin sie allmälig verändert, verbessert oder vernachlässigt wurden, — das Alles natürlich mit stetem Hinblick auf die Fortschritte der Tonkunst selbst —, das konnte ihre Sache nicht sein. Diejenigen Autoren aber, welche über Musik schrieben, geben regelmässig auch nur dürftige Nachrichten über die I.e ihrer Zeit; sie befassen sich in der Hauptsache fast ausschliessend mit Fragen, welche dem Gebiete des Tonsatzes und seiner Technik angehören, und nur nebenher erlangen wir Aufschluss über das eine oder andere I.

Ein weiterer Uebelstand ergiebt sich aus der Bezeichnung der einzelnen so überaus zahlreichen Tonwerkzeuge. Das Verzeichniss, das wir unten beifügen, kann Staunen über den Reichthum desfallsiger Erfindung erwecken. Gar viele von den Namen gehören aber wohl demselben I. an, welches bei oft geringfügiger Formveränderung auch andere Benennung erhielt, wogegen dann manch anderer Name Verschiedenes bezeichnen mag. Eine Hauptquelle für die I.en-Geschichte wird immer in den Bauwerken, Sculpturen und Malereien der verschiedenen Völker und Zeiten zu suchen sein. In Festzügen, in mythologischen und anderen Darstellungen u. s. w. finden wir die ältesten Formen der Saiten-, wie der Blas- und Schlag-I.e, wie uns bei Beschauung späterer Bildwerke Abänderungen jener ursprünglichen oder minder entwickelten Formen nicht entgehen können. Eine Detaillirung des gegebenen historischen Materials wäre nicht am Platze. Die kurze Hervorhebung einiger weniger Momente kann aber nicht umgangen werden. Dahin gehört Folgendes:

A. Zuvörderst die Wahrnehmung, wie die dem Menschen angeborene Anlage zur Tonkunst sich bei allen Völkern ohne Ausnahme schon in der Periode des niedrigsten Culturzustandes äussert und zwar gleichmässig äussert, d. h. durch Benutzung der gleichen Mittel und — bei Vermehrung und Vervollkommnung der letzteren — mit Einhaltung desselben Entwickelungsganges. Die Schlag- und Kling-I.e machen überall den Anfang, ihnen folgen in rohester Gestaltung Flöte, Horn und Trompete, denen sich erst später als ein Merkmal des höheren Bildungsgrades die Saiten-I.e, zuerst natürlich Harfen und Lyren anschliessen. Zufall und Bedürfniss veranlassen fortschreitende Veränderung der I.e, deren viele nach und nach vernachlässigt und aufgegeben, andere aber nach mehrfach versuchter Umgestaltung in die einfachsten Formen gebracht werden, so dass schliesslich die Zahl der den höheren Zwecken der Tonkunst dienstbaren I.e — Zeuge dessen ist unser heutiges Orchester — auf ein verhältnissmässig geringstes Maass zurückgeführt ist. Jenes Bedürfniss hat sich selbstverständlich aus den Intentionen der Tondichter ergeben, welchen umgekehrt die verbesserten I.e Gelegenheit zu immer freierer Durchführung ihrer Ideen darboten.

B. Die Anfänge der Instrumental-Musik, daher die ersten I.e, sind in den Ländern zu suchen, von welchen alle Cultur ausging, — also bei den Culturvölkern Asiens und in Aegypten. Allen voran tritt uns China entgegen, an welches, chinesischen Einflüssen unterworfen, diese aber selbstständig verarbeitend — Japan sich anreiht. Im Laufe vieler Jahrhunderte haben sich die I.e dieser Reiche so viel wie gar nicht verändert, in der Gegenwart spiegelt sich die ganze Vergangenheit. Von einer Musik, durch welche Gefühle, Gemüthsbewegungen zum Ausdrucke gebracht werden, ist hier nicht die Rede. Dagegen spricht schon die grosse Zahl der Lärm-I.e. Welchen Werth man aber von jeher auf die Musik gelegt, dies beweist nicht nur die meisterhafte, kunstreiche und mit Anwendung edlen Metalles ausgeführte Arbeit, welche man an den I.en dieser Länder zu bewundern hat, sondern auch der Umstand, dass Anwendung und Behandlung einzelner I.e sogar durch Gesetz und obrigkeitliche Ueberwachung geregelt sind. Höchst werthvolle, zierlich und wirklich geschmackvoll gearbeitete Exemplare namentlich japanesischer I.e enthält das ethnographische Museum in München. In Indien, dem Lande überschwänglicher Phantasie, nahm die Entwickelung der Musik einen anderen Gang. Der Drang nach zarterem und wechselvollerem Ausdrucke des bewegten Gemüthes beseelte den Hindu wohl schon in frühester Zeit und ihm ist wohl die Entstehung der vielen Blas- und I.e, deren Klangfarbe nothwendig sehr verschieden sein muss, zu verdanken. In Folge Eindringens des Islams haben arabische Einflüsse den ursprünglichen Zustand wohl vielfach alterirt. Die Musik des Islam mit ihren I.en fand ihre Vertretung und Verbreitung durch das hochbegabte, phantasiereiche und ritterliche Volk der Araber. Von ihnen hat Europa in den Kreuzzügen seine Kriegsmusik geholt; das Zamr (oder die Zurna) ist die Mutter unserer Oboe und im Rebab lag der Keim unserer Geigen-I.e.

Ueber die I.e des alten Aegyptens geben Abbildungen auf Gräbern reichen Aufschluss. Sie begründen die Vermuthung, dass dort bei religiösen Feierlichkeiten auch polyphones I.enspiel ohne Gesang schon frühzeitig üblich war. Die Harfe, welche auf einigen Bildwerken in prachtvoller Ausstattung sich darstellt (s. Aegyptische Musik), scheint besonders bevorzugt gewesen zu sein. Uebrigens kam bei allen diesen Völkern und ebenso bei den übrigen semitischen Völkern Asiens — die Hebräer mit eingerechnet — die Musik noch immer nicht als selbstständige, ihren Zweck in sich tragende Kunst zur Geltung; es wurde bei ihnen musicirt zur Erreichung ausser der Musik liegender Zwecke, — wie zur Erhöhung einer Festesfreude, zur Begleitung feierlicher religiöser Akte u. dergl. In den Rang einer den übrigen Künsten ebenbürtigen Kunst trat sie erst bei den Griechen, und diese Auf-

fassung machte sich sofort auch im Bau und in der successiven Verbesserung der griechischen I.e geltend.

Das I.en-Inventar des griechischen Orchesters erscheint, wie Ambros sich ausdrückt, einfach und dürftig gegen den bunten Reichthum des ägyptischen oder hebräischen Orchesters; aber es ist diese Dürftigkeit nur eine scheinbare und nur ein Beweis des echt künstlerischen Maasses, das die Griechen in allen Dingen beobachteten. Lyra und Flöte waren es ausschliessend, welche der höheren Musik dienen durften, und andere Klangwerkzeuge waren zur Begleitung des deklamatorischen Gesanges, in welchem der Schwerpunkt der griechischen Tonkunst lag, nicht nöthig. Die verschiedenen Formen jener I.e, selbst zu Kunstgebilden gestaltet, sind uns in den antiken Bildwerken überliefert. Erst der späten griechischen Zeit, dem 2. Jahrhundert, gehört die Erfindung der Orgel an, welche jedoch bei den Alten zu höherer Verwendung nicht gelangte. Die Römer hatten Musik und I.e Etruskern und Griechen zu verdanken; für Erfindung oder wesentliche Fortbildung fehlte ihnen Anlage und Neigung. Zu eigentlicher Blüthe und wundersamer Entwickelung schritt die Tonkunst in ihrem ganzen Umfange erst in der christlichen Zeit vor. Dieser Periode gehört auch die selbstständige Ausbildung der Instrumentalmusik an, deren stets gesteigerte Cultur in der Gegenwart wohl ihren Gipfelpunkt haben dürfte. Wie die verschiedenen Tonwerkzeuge bis zu ihrer dermaligen Gestalt und Wirkung herangebildet wurden, dies zu zeigen, überschritte den für dies Werk vorgeschriebenen Raum und ist bereits auch bei Besprechung der einzelnen I.e mehr oder weniger gewürdigt worden.

Verzeichniss der musikalischen I.e der Culturvölker von der ältesten Zeit bis in das 19. Jahrhundert.

A. China. a. Blas-Instrumente. 1. **Yo**, Flöte mit 3, später 6 Seitenlöchern, der Länge nach zu blasen. 2. **Tsche**, Flöte mit dem Mundloch in der Mitte und drei Tonlöchern an jeder Seite desselben; die beiden Enden sind geschlossen. 3. **Siao**, Panspfeife aus 16 Bambusröhren. 4. **Hiüen**, uraltehrwürdiges I., hat die Form eines Gänseeies, ist aus Thon gebrannt, oben offen, mit drei Tonlöchern an der Vorderseite, mit zwei solchen an der Rückseite versehen, lässt die fünf Töne der alten chinesischen Scala hören. 5. **Cheng** oder **Tscheng**, ein Mittelding zwischen einer Panspfeife und einer kleinen Orgel, zugleich Normal- und Stimmungs-I. für alle anderen. 6. **Koan**, eine Art Oboe mit einem Rohrblatte. b. Saiten-Instrumente. 1. **Ché** (Tsche, d. h. »wunderbar«), ein tafelförmiges Psalter, 2,8 Meter lang, ursprünglich mit 50, später mit 25 Saiten bezogen. 2. **Kin**, mit flachem Boden und gewölbter Decke, hat 25 Saiten aus gedrehter Seide. Als Erfinder beider gilt Fo-hi. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. **Ou**, Tiger mit gekerbtem Rücken, hölzernes Rassel-Werkzeug. 2. **Kou**, Trommel von meist riesiger Grösse. 3. **Po-fu**, Handtrommel. 4. **King**, verfertigt aus klingenden, reihenweise aufgehängten Steinen, die mit Klöppeln angeschlagen werden. 5. **Fang-hiang**, aus Holzplatten. 6. **Tschou**, ein Rasselkasten. 7. **Tschoung-tou**, Klapper aus 12 Brettchen. 8. **Tsang-Kou**, ganz kleine Trommel in Gestalt einer Sanduhr. 9. Verschiedene Glockenspiele.

B. Japan. a. Blas-Instrumente. 1. **Tscheng**, kleines tragbares Orgelwerk, dem chinesischen Tscheng gleichend, davon nur durch das kurze starke Mundstück verschieden. In koraitischer Mundart heisst es Saing-Hwang. 2. **Flöten** verschiedener Art aus Holz und Bambus, Lang- und Querflöten, theils mit vier, theils mit sieben Tonlöchern. Der koraitische Name ist Tjö. 3. Trompetenartige **Oboe** mit weit geöffnetem Schallbecher, sieben Tonlöchern und einem Mundstück aus Rohr. 4. Rauh tönende **Trompete**, wozu eine mit kurzem Mundstücke versehene Seemuschel dient. b. Saiten-Instrumente. 1. **Koto**, identisch mit dem chinesischen Kin, jedoch ärmer an Saiten und roher in der Form. Man unterscheidet die Arten Kin-Koto und Jamato-Koto, deren erstes 13 Saiten und einen gewölbten Schallboden hat, das letztere aber

sich auf ein mit sechs Saiten bezogenes Brett beschränkt. 2. **Samisen**, eine Art Laute, dreisaitig, mit einem spatelartigen Plektrum gespielt. 3. **Kokiu**, dem vorigen ähnlich, dessen Saiten durch einen Rosshaarbogen intonirt werden. 4. **Biwa**, viersaitig, einer halbirten Feige oder Birne ähnlich geformt. Die drei zuletzt genannten dienen vorzugsweise zur Begleitung des Gesanges. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente der verschiedensten Art und Form, als Trommeln auf Gestellen wie zum Umhängen, Tambourins, cylinderförmige Pauken, Lärmbecken und Metallteller an Gerüsten aufgehängt, Handlärmbecken, grosse Glocken, ein Instrument in Gestalt eines angeketteten Seefisches u. s. w.

C. Indien. a. Blas-Instrumente. 1. **Basarée**, die sogenannte Flöte Krishnas, eine Schnabelflöte mit sieben Tonlöchern, stammt aus der ältesten Zeit Hindostans. 2. **Tumeri**, Doppelflöte, deren Röhren aus einem hohlen Kürbis oder einer Cuddo-Nuss hervorragen. 3. **Suling** und 4. **Garinding**, auf Java übliche Flötenarten, die letztere $^3/_4$ Fuss lang aus Bambus mit Zungenmundstück. 5. **Tare**, Posaune von dumpfem, klagendem Tone, bei Trauerfeierlichkeiten angewendet. 6. **Buri**, 7. **Tutare** und 8. **Combou**, Arten von Kriegstrompeten. 9. **Çankha**, alterthümliche Muscheltrompete, in den Küstenstrichen, endlich 10. gekrümmte **Hörner**, bei den Gebirgsbewohnern im Gebrauche. 11. **Nagassaran**, 12. **Karna**, 13. **Otou**, 14. **Bilan** und 15. **Cojel**, zur Begleitung von Gesang und Tanz dienende Flötenarten. 16. **Turti**, schalmeienartig. 17. **Matalan** und 18. **Tal**, gleichfalls Flöten, die letztere wegen ihres hellen Tones zur Markirung des Taktes dienend. b. Saiten-Instrumente. 1. **Vina**, der Guitarre oder Laute ähnlich, sinnreich ausgebildet, mit sieben Saiten. 2. **Serinda**, dreisaitige Geige mit einem seltsam geformten Schallkasten. 3. **Ravanastron**, zweisaitige Violine. 4. **Magoudi**, eine Art Guitarre. 5. **Rebab** (Java), Bogen-I. mit zwei Saiten. 6. **Patola**, birmanische dreisaitige Guitarre mit einem Schallkasten in Eidechsen- oder Alligatorsform. 7. **Takkag**, siamesisch, entspricht der birmanischen Patola. 8. **Galempung** (Java), dem chinesischen Kin ähnlich, mit 10 bis 15 Saiten bespannt. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. **Udukai**, Trommel zum Tempeldienste. 2. **Naguar**, hölzerne Pauke. 3. **Tamtam**, flache, und 4. **Dole**, längliche Trommel. 5. **Talan**, Schallbecken. 6. **Gong**, grosser Metallkessel, der frei aufgehängt und mit einem Klöppel oder Hammer angeschlagen wird. 7. **Kumpul**, grosse Metallplatte. 8. **Gender**, bestehend aus eilf auf Schnüren aufgezogenen Metallplatten, umfasst eine Tonreihe von zwei Octaven. 9. **Gambang**, 16 Holz- oder Metallplatten, die nach der Scala gestimmt und mit zwei Klöppeln geschlagen werden. 10. **Gambang-Kayu**, 18 Holzplatten mit dem Umfang von drei Octaven und einer grossen Terz. 11. **Saron**, 12. **Damong** und 13. **Selantam**, ähnliche Schlag-I.e.

D. Arabien. a. Blas-Instrumente. 1. **Zamr** oder **Zurna**, Oboenart mit zehn Tonlöchern. 2. **Erakich**, dem vorigen ähnlich, aber mehr clarinettenartig. 3. **Nay**, berühmte Flöte, der Länge nach geblasen, in verschiedener Grösse und nach dieser verschieden bezeichnet, als Flöte der Bettler, Derwische, Musikanten u. s. w. 4. **Nay-Daud**, Davids-Flöte, eine Art der vorigen. 5. **Chabbabeh** oder Suffarah, Schnabelflöte. 6. **Nefyr**, Trompete mit gedrehtem Rohre, Schallbecher und Mundstück, wesentlich der europäischen gleichend. 7. **Argul**, Doppelflöte. 8. **Sumara**, desgl. 9. **Bok**, eine Art Oboe. 10. **Arganun**, eine Sackpfeife. 11. Viererlei Hörner, deren einfachste Art **Pai-sutur** heisst und wozu auch **Ssur**, die sogenannte Gerichtsposaune, zu rechnen ist. b. Saiten-Instrumente. 1. **L'eud** oder **El'eud** (»das Holz«), die arabische Laute. 2. **Tanbur**, guitarrenähnlich, mit langem dünnen Halse und kreisrundem oder ovalem Körper. 3. **Kanun**, eine Art Hackebrett, mit 75 Drahtsaiten bezogen, deren je drei in demselben Ton gestimmt sind. 4. **Santur** oder Santir, dem vorigen ähnlich. 5. **Rebab**, kleine Geige mit einer oder zwei Saiten: im ersteren Falle »*rebab ech chaer*«, Rebab des Dichters, im zweiten

»*rebab el moghanni*«, Rebab des Sängers, genannt, dient ausschliesslich zur Begleitung des Gesanges oder der Recitation. Vorläufer unserer Violine. 6. **Kemangeh a guz**, Bogen-I. mit zwei Rosshaarsaiten. 7. **Kemangeh farkh** oder soghiar, der vorigen ähnlich. 8. **Marraba**, einsaitig, dient zugleich als Geige und Trommel. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. **Nakarieh**, Kesselpauke. 2. **Darbukah** (Durbekke), kleine Handpauke. 3. **Doeff**, kleine Handtrommel. 4. **Kas**, grosse Schallbecken. 5. **Cymbeln** von Metall in kleiner Form, welche gleich Castagnetten an den Fingern befestigt und zur Begleitung des Tanzes an einander geschlagen werden.

E. Aegypten. a. Blas-Instrumente. 1. **Mam** oder Mem, Langflöte. 2. **Sebi**, Schrägflöte. 3. **Argul**, Doppelflöte. 4. **Giglaros** (Niglaros), eine kleine Flötenart. b. Saiten-Instrumente. 1. **Tebuni**, Harfe, im Verlaufe der Zeit zu schönster Form ausgebildet. 2. **Nabla**, Guitarre, Mandoline oder Laute. mit zwei bis drei Saiten bezogen. 3. **Lyra**, mit einem Bezuge von 3, 4, 5 bis zu 8 und 9 Saiten. 4. Eine trianguläre Harfe. 5. Eine fünfsaitige Laute mit vorgebogenem Halse. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. Leichtgekrümmte Klapperhölzer. 2. Handpauken. 3. Das **Sistrum**. 4. **Kabaro**, kleine Trommel. 5. **Nogareet**, eine Art Kesselpauke.

F. Asiatische, insbesondere semitische Völker, und zwar I. Assyrien, Babylon, Persien und Medien, Phönicier, Syrer und Phryger. a. Blas-Instrumente. 1. **Sumphoneia** (*symphoneia*), eine Art Sackpfeife. 2. Medische Hirtenflöte. 3. **Abobas**, 4. **Elymas**, phrygische Flöte. 5. Lyra der Lydier, siebensaitig, mit der griechischen Pektis identisch, unter welchem Namen das I. auf die Griechen überging. b. Saiten-Instrumente. 1. Lyren und Harfen der Assyrer, den ägyptischen ähnlich (s. Assyrische Musik). 2. **Sambuka** (Sambyke), babylonische Harfe oder Zither. 3. **Kinnor**, phönicische dreieckige Harfe. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. Pauken und Cymbeln.

II. Hebräer. a. Blas-Instrumente. 1. **Chalil**, kleine, und 2. **Nekabhim**, grössere Flöte. 3. **Maschrokita**, Doppelflöte, vielleicht auch eine Art Panspfeife. 4. **Magrepha** — oder Ugab — nach den Talmudisten eine Art von Orgel, nach Anderen nur eine Pauke von sehr starkem Klang. 5. **Chazozra** oder **Asosra**, gerade Trompete aus Holz, Kupfer und Silber. 6. **Schofar**, stark gekrümmtes Horn. 7. **Keren**, Horn von geringerer Biegung. 8. **Abub** oder Abhub, Zinken. 9. Die Sackpfeife (*sumphoneia*) der Babylonier. b. Saiten-Instrumente. 1. **Harfe**, mit dem phönicischen Worte **Kinnor** bezeichnet, daher ziemlich identisch mit dem gleichnamigen I. der Phönicier. 2. **Hasur**, die Zither. 3. **Nebel**, Nablum, Psalter, wohl einerlei mit dem arabischen Kanun. 4. **Minnim**, angeblich eine kleine, mit dem Bogen gespielte Geige. 5. **Schalischim**, dreisaitiges I., über dessen Spielart nichts Zuverlässiges vorliegt. 6. **Machol**, Art Guitarre oder Viole, was aber theilweise wieder bestritten ist. Endlich 7. **Asor** oder **Nebel-Nassor**, mit zehn Saiten bespanntes und mit einer Feder gespieltes Psalter. c. Schlag-, Klingel- und Klapper-Instrumente. 1. **Toph**, Handpauken, I.e des Jungfrauen-Chores. 2. **Maanim**, wahrscheinlich ein Klingel-I. 3. **Meziloth** und 4. **Tseltselim**, Glocken- und Schellen-Werkzeuge. 5. Verschiedene grössere Pauken und Cymbeln, unter welch letzteren man sich halbkugelförmige Becken zu denken hat.

G. Griechen und Lateiner. a. Blas-Instrumente. aa. Aulos, Tibia, Flöte, unterschieden nach ihren Arten: 1. **Monaulos**, einfache, 2. **Diaulos**, Doppelflöte. 3. **Dorische, lydische, phrygische Flöte** nach den Ländern, wo sie gebraucht wurden, oder den Tonarten, für welche sie gestimmt waren. 4. Je nach ihrer Aehnlichkeit mit der Klangfarbe der Menschenstimme — **Jungfrauen-, Knaben-, Männerflöte.** 5. Querflöte — **Plagiaulos.** ab. Pfeifen, Schalmeyen: 6. **Syrinx, Fistula, Calamos**, die Rohrpfeife. 7. **Syringa Panos**, Sieben- oder Panspfeife. 8. **Bombyx**, Schalmey. ac. Zinken und Trompeten: 9. **Keras**, Horn, Zinkenart. 10. **Salpinx, Tuba,**

Buccina, auch **Lituus**, Trompeten-Arten. Davon gab es wieder argivische (gerade), ägyptische (krumme), celtische Carnyx, medische, paphlagonische, tyrrhenische, diese wohl identisch mit einer gleichnamigen Flöte. 11. **Hydraulos**, *Organon hydraulicon*, Wasser-Orgel, damals lediglich dem Luxus der Grossen, keineswegs dem Cultus dienend. b. Saiten-Instrumente. 1. **Lyra**, das griechische Haupt-I. in verschiedener Form, Grösse und Besaitung als Pektis, Magadis, Simmikon, Trigonon, Phorminx u. s. w., das Monochord ohne Zweifel identisch mit der Magadis. 2. **Kithara**, Zither. 3. **Psalterion**. 4. **Epigonion**, *epigonium*. 5. **Nabla**, ähnlich dem hebräischen I. dieses Namens. 6. **Chelys**, Laute. 7. **Barbiton**, wahrscheinlich einerlei mit der Sambuca. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. **Tympanon**, **tympanum**, Pauke. 2. **Tympanion** *(-ium)*, kleine Pauke. 3. **Kymbalum**, Cymbel, — becken- und castagnettenartig. 4. **Krotalon**, *crotalum*, Klapper-I. 5. **Acetabulum** *(Oxibaphon musiken)* oder *armonion*. 6. **Sistrum** — *tintinabulum*.

H. Russland. a. Blas-Instrumente. 1. **Walinka** oder **Walnika**, Dudelsack. 2. **Dutka** oder **Schweran**. b. Saiten-Instrumente. 1. **Balalaika**, Lautenart. 2. **Guddok**, dreisaitige Violine. 3. **Gussel**, Gusli, Zither-Art. 4. **Pandure**, Laute. 5. **Rilek**, Rilch, Rilok, Relka, — Bauernleier. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. **Trommel**. 2. **Toropil**, Brummeisen.

I. Türkei. Ausser den arabischen Instrumenten: a. Blas-Instrumente. 1. **Samara**, Doppelflöte mit ungleich langen Röhren. 2. **Samara el Kurbe**, Art Sackpfeife. 3. **Salamanie**, Flöte. 4. **Surme**, Oboe. 5. **Trompete**, ähnlich unseren alten langen, gleichfalls **surme** genannt. 6. **Meskal**. b. Saiten-Instrumente. 1. **Tambura**, **Icitali**, zweisaitig. 2. **Sewuri**, mit fünf, 3. **Baglama**, mit drei Metallsaiten. 4. **Sine-Keman**, Bogen-I., eine Art von *Viole d'amour* mit Resonnanz-Saiten. 5. **Ajahli-Keman**. 6. **Kussir**. c. Schlag-, Kling- und Klapper-Instrumente. 1. **Tabbel**, grosse Trommel. 2. **Doff**, Döff, Handpauke.

K. Instrumente der europäisch-abendländischen Völker und zwar: I. Alte, welche vor 1700 oder kurz nachher erfunden und gebraucht, jetzt aber — mit einigen Ausnahmen — ganz abgekommen oder wesentlich verbessert und umgestaltet sind. a. Blas-Instrumente. aa. Mit dem Munde angeblasen: 1. **Block-**, Bloch-, Plock-**Flöte** in acht Grössen als Grossbass-, Bassflöte, Basset-, Tenor-, Alt-, (zwei) Discantflöte, klein »Exilent«. 2. **Flûte-à-bec**, *flûte douce*, Art der vorigen. 3. **Dolz-** oder deutsche **Flöte**. 4. **Traversa**, Querflöte alter Art in vier Grössen, als Bass-, Tenor-, Alt- und Discantflöte. 5. **Schweitzerpfeiff**, eine Querflöte. 6. **Ramentien-Schwegel**, Schwiegel, in zwei Grössen, als Bass- und Discantpfeife. 7. **Calandrone**, eine Flöte der italienischen Nation. 8. **Cornetto**, Zinken-Cornon, *Cornetto torto*, grosser Zink. Chor- und klein Discant-Zink. Gerader Zink mit Mundstück. Stiller Zink — *cornetto mutto*. 9. **Schalmey** (Piffaro, Gingrina), in zwei Grössen, als Discant und klein Exilent. 10. **Oboe**, **Ob. da caccia** (englisches Horn), in vervollkommneter Gestalt. *Oboe d'amore*, ausser Gebrauch. 11. **Corneamuse**, Sackpfeife in fünf Grössen, zwei für Bass, zwei für Tenor, Alt und Cant. 12. **Dolciano**, **Dolce suono**, **Fagotto**, in vier Grössen, als Doppel- oder Quintfagott, Gross- oder Quartfagott, Choristfagott, Corthol- oder Doppelcartholfagott, *Fagotto piccolo* oder Singel-Corth. 13. **Sordoni**, Sordunen, in fünf Grössen, als Grossbass, Bass, Tenor, Alt und Discant, Kort-I. 14. **Doppiani**, Bassanelli in drei Grössen, Bass, Tenor und Alt, Cant. 15. **Krummhorn**, *Cornamuto torto*, *Storto*, in fünf Grössen, Grossbass, Bass-Chorist, Tenor und Alt, Cant, klein Exilent. 16. **Raketto**, Racket, Ranket, in vier Grössen, als Grossbass, Bass, Tenor und Alt, Cant. 17. **Schryari**, in vier Grössen, Bass, Tenor, Alt, Discant. 18. **Bombarden**, Pommern, Bombyces in vier Grössen, als Grossbass, Bass, Basset oder Nicolo, Klein-Alt. 19. **Cornamusa**, Sackpfeife, *musetta* in fünf Arten, Gross-Bock,

Bock, Schaperpfeiff, Hummelchen, Dudey. Eine weitere Art führt den Namen »*Loure*«. 20. **Jäger-Trummet.** 21. **Feld-Trummet.** 22. Gerade **hölzerne Trompete.** 23. **Jägerhorn,** *corno da caccia.* 24. **Türmerhorn.** 25. **Clareta.** 26. **Busaun,** Posaune in vier Grössen. 27. **Chorns.** 28. **Frestele, Fretiau** (der Menestrier's des 12. und 13. Jahrhunderts). ab. Mit Blasbälgen angeblasen und mittelst Claviatur intonirt: 1. **Organum hydraulicum,** Wasserorgel bis 800. 2. **Organum pneumaticum,** Windorgel, nach alter Art Mixturorgel mit ungetheiltem Hintersatze bis Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. 3. **Regal,** Bibel-Regal. 4. **Positiv.**

b. Saiten-Instrumente. ba. Mit dem Finger gerissen: 1. **Monochordum,** Magas, Einsaiter. 2. **Harpe, Gigue, Rote,** drei harfen-, lauten- und zitherartige I.e der französischen Menestriers im 12. und 13. Jahrhundert. 3. **Psalterium,** Psalter von verschiedener Gestalt und Saitenzahl. 4. **Arpa,** Harfe. Einfache, irländische; Doppelharfe. 5. **Consonante,** Harfe. 6. **Laute,** *Liuto*, *Chelys*, *Testudo*, *Oud*, von verschiedener Saitenzahl. *Testudo theorbata*, eine Laute mit langem Theorbenkragen — mit Abzügen. *Archileuto*, Grossbass-Laute. 7. **Quinterna,** 8. **Pandora,** Bandoer, 9. **Pandurina,** Pandürchen, 10. **Calichon,** 11. **Angelique,** verschiedene Lauten-Arten. 12. **Theorba,** lange romanische, auch paduanische Citharonne. 13. **Apollon,** Theorben-Art. 14. **Cithara,** Cetera, Zither. Französische. Gemeine italienische. Altitalienische. Deutsche *(Cithara tedesca)*. Fünfchörige. Sechschörige, grosse und kleine. Zwölfchörige. Klein »englisch Zitterlein«, Guitarre. 15. **Penorcon** und 16. **Orpheoreon,** Zitherarten. 17. **Turlurette** und 18. **Cheorette,** Guitarrenarten. 19. **Colascione.** 20. **Calissoncini.** 21. **Scheitholt.** 22. **Armonie,** bei den Menestrier's im 12. Jahrhundert. bb. Mit Hämmern geschlagen: 1. **Hackebrett,** deutsches, Psalter, Cymbal. 2. **Pantaleon.** 3. **Alto Basso.** bc. Mit Claviatur: 1. **Clavicordium,** Clavier, 2,5-, auch 1,25 metrig (Octav-I.lein), zuweilen mit unterschiedenen Semitonien (*c♯ d♭*). 2. **Spinetta,** *Espinette*, Spinett, auch »I.« *in specie;* bei den Niederländern *Virginal* genannt. 3. **Clavicembalum,** *Cembalo, Clavessin, Clavecin*, Flügel, bekielter Flügel *(instrumentum pennatum)*, mit Docken- und Rabenkielen. 4. **Clavicytherium,** Clavierharfe, aufrechtstehend. 5. **Cembalo onnicordo** oder Proteus, und 6. **Clavicembalo universale seu perfectum,** beide mit unterschiedenen Semitonien. 7. **Arcicembalo.** 8. **Pentecontacordon.** 9. **Arpicord.** 10. **Clavi organum,** Saiten- mit Flötenwerk verbunden. 11. Nürnbergisch **Geigen-** oder **Gambenwerk** von Hans Heyden. 12. **Clavier-Gambe.** 13. **Bauernleyer,** *lyra tedesca, Vielte.* bd. Bogen-Instrumente: 1. **Crwth,** *Chrudh, cruit*, engl.: *crowd*, **Rotta** oder **Rotte,** ein den keltischen Volksstämmen eigenthümliches Geigen-I., später auch **fidula, vidula, Vioel,** Fiedel genannt, — die Vorläuferin der heutigen Viola und Violine. 2. **Rebec,** Rebeb, Erb. 3. **Rebeccino,** *Viola piccola,* Discantgeige, **Violino.** 4. **Poschetto,** kleine Posche, Taschengeige, Brettung, Klein »Exilent«. 5. **Viola da Braccio,** Armgeige, Gross-Quintbass, Bass, Tenorgeige, — die heutige **Viola.** 6. **Viola da Gamba,** Grossbass, sechssaitiger Kleinbass, Tenor, Alt, Discant. 7. **Viola bastarda.** 8. **Lira da gamba.** 9. **Lira da braccio.** 10. **Lirone perfetto,** *Arce violira, Arce viola telire.* 11. **Gross-Contrabass-Geige,** fünfsaitig. 12. **Altobasso.** 13. **Accordo.** 14. **Lira barberina,** *amphicordum.* 15. **Deutscher Bass.** 16. **Baryton,** *Viola di bordone.* 17. **Viola di spalla.** 18. **Viola d'amore,** *Viole d'amour*, Liebesgeige, mit Resonnanz-Drahtsaiten. 19. **English Violet,** Art der vorigen. 20. **Tromba marina,** Meertrompete, Trompetengeige. 21. **Schlüssel-Fiedel.** be. Mittelst eines natürlichen Luftstromes intonirt. 1. Die **Aeolsharfe.**

c. Schlag-, Kling- und Klapperinstrumente. 1. **Campana,** Glocke. 2. **Organo di campane,** Glockenspiel mit Claviatur. 3. **Verrillon,** Glasspiel. 4. **Strohfiedel,** Holzharmonika, **Claquebois.** 5. **Acetabulum.** 6. **Adufe.** 7. **Altambor,** spanische Pauke. 8. **Anacara,** Heerpauke. 9. Grosse **Soldaten-Trommel.** 10. **Bedon de Biscaye,** *Tambour basque,* Tambourin, Schellen- oder

Handpauke. 11. **Ringelpauke.** 12. **Tintinnabulum,** *Crepitaculum.* 13. **Surdastrum.** 14. **Mohrenpäuklein,** eine Art Tambourin. 15. **Triangolo,** Triangel. 16. **Rappel.** 17. **Cymbeln, Schellen, Castagnetten** und andere dergleichen Kling-I.e. 18. **Chifonie,** *Chyfoine,* Art von Pauke bei den Menestrier's des 12. und 13. Jahrhunderts.

II. Im 18. Jahrhundert erfundene, theils ausser Gebrauch gekommene, theils noch jetzt benützte Instrumente. a. Blas-Instrumente. 1. **Clarinette,** 1700. 2. **Clarinettenbass,** 1793. 3. **Oboe da caccia,** *corno inglese,* englisches Horn. 4. **Amorschall,** 1760. 5. **Inventionshorn.** 6. **Basshorn.** 7. **Tuba hercotectonica,** Umwandlung des russischen Jagdhorns in Hörner verschiedener Dimension — zur russischen Jagdmusik. 8. **Orchestrion,** mit Blasbälgen. 9. **Melodica,** mit Blasbalg und Claviatur. 10. **Apollo-Lyra,** *psalmo-melodicon,* 1828.

b. Saiten-Instrumente. ba. Bogen-Instrumente. 1. **Viola pomposa** (J. S. Bach). 2. **Violoncello,** zur Vervollkommnung gebracht durch Tardieu aus Tarascon. bb. Mit Claviatur. 1. **Animocorde,** Anemochord, die Saiten durch künstlichen Luftstrom zum Klingen gebracht. 2. **Apollonion,** 1800. 3. **Bogenflügel** verschiedener Art und Construction. 4. **Bogen-Hammerclavier.** 5. **Lauten-Clavicymbel.** 6. **Theorbenflügel.** 7. **Cembal d'amour.** 8. **Clavecin royal.** 9. **Orphica.** 10. **Clavecin électrique.** 11. **Clavecin harmonieux.** 12. **Clavecin harmonique,** Orchestrine, 1801. 13. **Clavecin acoustique.** 14. **Clavecin à peau de buffle.** 15. **Melodion.** 16. **Tangentenflügel.** 17. **Fortepiano,** Pianoforte, Hammerclavier und *Fortbien.* 18. **Saitenharmonika.** 19. **Glas-Cord.** 20. **Vis-à-vis,** Doppelflügel. 21. **Teliochord.** 22. **Dittanaklasis,** Dittaleoclange. 23. **Xaenorphica,** 1801. 24. **Crescendo.** 25. **Royal-Crescendo.** 26. **Coelestine.** 27. **Hierochord.** bc. Von gemischtem Traktamente. 1. **Harmonicello.** 2. **Pianoforte-Guitarre.** 3. **Polychord.** 4. **Bissex.** 5. **Pedalharfe.** 6. **Lyra-Guitarre.** 7. **Guitarre d'amour.** 8. **Guitarren-Cello.** 9. **Bogen-Guitarre** (Birnbach). 10. **Triphon.**

c. Verschiedene andere Instrumente. 1. **Harmonika** und **Harmonikon.** 2. **Glasstab-Harmonika** (Glasplättchen mit Hämmern geschlagen). 3. **Glasspiel.** 4. **Clavicylinder.** 5. **Euphon.** 6. **Nagel-Clavier.** 7. **Melodikon.** 8. **Nagelgeige,** Eisenvioline, Nagelharmonika. 9. **Meteorologische Harmonika,** eine Art Aeolsharfe. 10. **Metall-Orgel.** 11. **Aeoline.** 12. **Aeolodion.** 13. **Aeolodikon,** ein der späteren Physharmonika ähnliches I. 14. **Clavecin oculaire,** Farben-Clavier.

III. Die Orchester-Instrumente der Jetztzeit mit Einschluss der Militärmusik. — Blas-Instrumente, und zwar aa. Holz-Blas-Instrumente. 1. **Flöte.** 2. **Altflöte.** 3. **Piccolo** (beim Militär in *Es*). 4. **Oboe.** 5. **Englisches Horn** in *f.* 6. **Clarinetten** in *A, B, C, D* und *Es.* 7. **Bass-Clarinette** in *B* und *A.* 8. **Bassethorn.** 9. **Fagott** und 10. **Contra-Fagott.** bb. Metall-Blas-Instrumente. *α.* Hörner: 1. **Waldhorn** in allen Stimmungen. 2. **Flügelhorn** in *B* und *C.* 3. **Althorn** in *D* und *E.* 4. **Tenorhorn** in *B* und *A,* sämmtlich mit Ventilen. *β.* Trompeten: 1. **Cornets à pistons** in *A* und *C,* letzteres die sogenannte Hoch-*C*-Trompete. 2. **Trompeten** in *C, D, E* und *Es,* auch *f* und *g.* 3. **Bass-Trompete** — Tief *B* oder *C.* *γ.* Bass-Instrumente: 1. **Alt-Posaune** in *E* und *F.* 2. **Tenor-Posaune** (beide mit Zügen oder in *B* und *H* [Ventil]). 3. **Bass-Posaune,** auch Quartbass-Posaune in *F* oder *E.* 4. **Contrabass-Posaune,** bis jetzt nur von Rich. Wagner angewendet. 5. **Baryton,** hoher Bass. 6. **Bombardon,** tiefer Bass, in *F.* 7. **Tenor-Tuba,** 8. **Bass-Tuba,** in verschiedener Stimmung, *F* oder *Es.* 9. **Euphonion.** C. Vanderome.

Instrumenta (latein.; ital.: *stromenti;* französ.: *instruments*), die Instrumente. Daher:

Instrumenta cruomena (latein.-griech.; französ.: *instruments à batterie*), die krustischen oder Claviatur-Saiteninstrumente.

Instrumenta empneusta oder *pneumatica* (latein.-griech.; latein.: *instrumenta inflatilia;* ital.: *stromenti per fiato* oder *da vento;* französ.: *instruments à vent*), die Blasinstrumente.

Instrumenta enchorda oder *fidicinia* (latein.: ital.: *stromenti da corde;* französ.: *instruments à cordes*), die Saiteninstrumente.

Instrumenta pennata (latein.), die bekielten Instrumente (der alte Flügel).

Instrumenta percussa oder *pulsatilia* (latein.; ital.: *stromenti da percossa* oder *per la percussione;* französ.: *instruments à percussion*), die Schlaginstrumente.

Instruments à archet (französ.; ital.: *stromenti d'arco*), die Bogeninstrumente.

Instrumentalmusik (ital.: *musica stromentale;* französ.: *musique instrumentale*) heisst alle lediglich durch Instrumente ausgeführte Musik im Gegensatz zur Vocalmusik (s. d.), deren Darstellungsmittel die menschliche Stimme ist. Ursprünglich Sclavin, dann Freundin und Vertraute der letzteren, ist die I. in neuerer und neuester Zeit zu einer Selbstständigkeit gelangt, dass sie völlig unabhängig von ihr aufzutreten vermag und in dieser Art sogar die Nebenbezeichnung reine oder absolute Musik davongetragen hat, ja, dass sie die einstige Herrin als blosse Gehülfin sich öfters zugesellt, z. B. in Beethoven's Sinfonie mit Chören, in Mendelssohn's Lobgesang u. s. w. Man hat dies vielfach einen Missgriff genannt, jedoch mit Unrecht. Nicht die Sache, sondern nur ihr Missbrauch, der freilich nicht ausblieb, ist verwerflich. Gleiches gilt von der sogenannten malerischen oder nachahmenden Musik und von den in der Gegenwart immerfort in Anspruch genommenen Massenwirkungen. Bei letzteren geht der Einzelcharakter der Tonwerkzeuge in ihrer vereinigten Klangmasse unter, während jene gerade die verschiedenen Klangfärbungen der einzelnen Instrumente zu allerlei sinnlichen Nachahmungen von Naturklängen und dergleichen benutzt. Bleibt dieselbe dabei im Bereich des Anmuthigen und Heitern, so ist nichts dagegen einzuwenden; will sie aber durch Donner und Kriegslärm, durch klingenden Sonnenschein, oder durch in Tönen dargestellte Seelenzustände, z. B. eines Verbrechers vor der Hinrichtung, wirklich rühren oder erschüttern, so ist dies eine Verirrung.

Was endlich jene Form der I. anlangt, die man brillante, Bravour- oder Virtuosenmusik nennt, bei der es in erster Linie mit auf Darlegung der Geschicklichkeit des Vortragenden abgesehen ist, so ist wohl zu unterscheiden, ob dies des Componisten höchster oder gar einziger Zweck war, oder ob er nur zu Erreichung künstlerischer Tendenzen jedes dem Instrument innewohnende Wirkungsmittel aufbietet. In beiden Fällen wird freilich zum Vortrag des Stücks vollständige Beherrschung des Instruments, also Virtuosität erfordert, dennoch ist zwischen beiden Arten von Stücken ein gleicher Unterschied, wie zwischen einem Meister und einem Virtuosen. Die ausgebildetste Form dieser Gattung ist das Concert (s. d.), das aber in neuerer Zeit immer mehr durch die grosse Phantasie verdrängt zu werden bedroht ist, die, alle höheren Tendenzen offen ablehnend, blos den niederen egoistischen Zwecken des Virtuosen zu fröhnen bestimmt erscheint. Die bedeutendsten Gattungen und Formen der I. überhaupt sind das Concert, die Sonate, das Duo oder Duett, Trio, Quatuor oder Quartett, Quintuor oder Quintett u. s. w., die Ouverture, die Suite und die Sinfonie (s. d. einzelnen Artikel), welchen letzteren drei das ganze Gebiet aller zur Zeit üblichen und vorhandenen Instrumente zu Gebot steht. Dass einige von diesen Gattungsnamen auch für Vocaltonstücke gebraucht werden, z. B. Duett, Quartett, Quintett u. s. w., sei an dieser Stelle nur beiläufig bemerkt. Die I., vor Allem ihr Gipfelpunkt, die Sinfonie, ist in Bildung und Wesen deutsch und Seb. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Fr. Schubert, C. M. v. Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann u. A. sind ihre bedeutendsten Pfleger und Förderer (s. Deutsche Musik). Die Bestrebungen des Franzosen Berlioz und des germanisirten Ungarn Fr. Liszt sind,

wie eigenartig und bemerkenswerth immer, doch in ihrem Einfluss noch zweifelhaft. In Bezug auf Instrumentalspiel haben sich namentlich Frankreich, Deutschland und neuerdings Belgien und auch Russland fruchtbar gezeigt. Italien hat von Zeit zu Zeit bedeutende Virtuosen, namentlich Geiger, wie Tartini, Corelli, Viotti, Paganini, Bazzini, Sivori, die Schwestern Milanollo u. A., Pianisten wie Fumagalli, Clarinettisten wie Cavallini, Contrabassisten wie Bottesini u. s. w. hervorgebracht, sich aber im Ganzen genommen bisher wenig an den Fortschritten der I. betheiligt.

Die Geschichte der I. betreffend, kommen folgende Grundzüge in Betracht. In den ältesten Zeiten und bei allen Völkern war Poesie und Musik, oder Gesang und Instrumentalbegleitung stets unzertrennlich vereinigt. Die erste Spur ihrer Trennung findet man in der Musikgeschichte ungefähr 430 v. Chr., wo in der zweiten Pythiade der altgriechische Flötenspieler Sakadas aus Argos zum ersten Male ohne Gesang als Solist auf seinem Instrument auftrat und den musikalischen Preis gewann. Bald darauf, um 400 v. Chr., spielte Agelaus aus Tegea die Kithara, ohne dazu zu singen, und dass von den alten Schriftstellern ausdrücklich davon Notiz genommen wird, liefert den Beweis, dass dies in jenen Tagen für eine unerhörte Neuerung galt. Mit der Ausbildung der Musik überhaupt, sowie mit der Erfindung neuer und verbesserter Instrumente, die ihre Virtuosen fanden, gewann dieser Zweig der Tonkunst dann auch mit jedem Jahrhundert an Bedeutsamkeit, Schönheit und Wohlklang. Dennoch gehören diese langen Zeiträume, das Alterthum und das ganze Mittelalter hindurch mehr oder weniger zur Vorgeschichte der I., und die eigentliche Geschichte derselben beginnt erst mit dem Momente, wo sie als Instrumental-Ensemblemusik auftritt, was mit dem Eintritt der Oper in das Kunstgebiet der Fall ist. Der mehrstimmige Gesang, die Erfindung des späteren Mittelalters, musste erst bis auf einen gewissen Grad der Vollkommenheit gelangt sein, ehe man daran denken konnte den tönenden Mund der Instrumente als Nachahmung desselben zu benutzen. Man musste gewisse Instrumente aufstellen oder neu schaffen, eigens dazu bestimmt, die vier Menschenstimmen darzustellen, und die Behandlung derselben musste dann naturgemäss conform der Gesang-Stimmenführung sein.

Mit Erreichung dieses Punktes und mit Verwirklichung dieser Absicht beginnt denn auch der Eintritt der I. in das Reich der wahren und wirklichen Kunst. Aus der unterwürfigen Dienerin des Gesanges ensteht nun erst eine gleichberechtigte Herrin, welche im weiteren Verlaufe sogar die Oberherrschaft anstrebt. Den ein- und mehrstimmigen Gesängen der ersten Opern schlossen sich freilich die Instrumente nur gelegentlich und ohne irgend welche Selbstständigkeit an. Waren die Gesangsstimmen auch nach bestimmten Regeln zusammengefügt und liessen sie sogar das contrapunctische Geschick der Componisten bewundern, so zeigten die begleitenden Instrumente noch lange bedauernswerthes Ungeschick und Dürftigkeit der Behandlung. Das mit der Singstimme gehende Instrument und der Bass, welcher nur bei lebhaften Accenten mit dem Gesange harmonische Zusammenklänge bildete, bei den nicht betonten Stellen aber ruhig liegen blieb, waren die einzigen instrumentalen Bestandtheile, die sich aber sehr bald, schon um das J. 1600, dahin erweiterten, dass man die Tragödien auf der Scene gemäss damaliger Auffassung der Ueberlieferungen des classischen Alterthums, welchem man nachstrebte, »zu Flöten und Saiten« singen liess. So wenigstens war die instrumentale Begleitung in Peri's Opern beschaffen. Einen Schritt weiter ging Caccini, welcher sich über das Accompagnement seiner Euridice folgendermassen äussert: »Es stützt sich die Harmonie der in vorliegender »Euridice« Recitirenden auf einen continuirlichen Bass, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen, sowie die nothwendigeren grossen und kleinen Terzen bezeichnet habe, indem ich sonst die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle dem Urtheil und der Kunst des Spielenden überlasse. Die Bassnoten habe ich einige Male gebunden, damit nicht

beim Durchgehen der vielen Dissonanzen, die dabei vorkommen, die Saite wieder angeschlagen und das Gehör beleidigt werde.«

Bei so zarten Scrupeln konnte natürlich von instrumentaler Abwechselung und Mannichfaltigkeit nicht die Rede sein. Jedoch lässt sich schon bald ein weiterer Fortschritt der Instrumental-Ensemblemusik an einer Oper »Dafne« von Gagliano constatiren. Ueber diese existirt ein 1608 zu Florenz in Folio gedruckter Bericht, in welchem es in dieser Beziehung folgendermassen heisst: »Vor Allem gebe man darauf Acht, dass die Instrumente, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von dem sie den Recitirenden ins Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fortschreiten; man sorge dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständniss der Worte zu hindern; die Art zu spielen sei ohne Ausschmückungen mit Rücksicht darauf, nicht die gesungene Consonanz anzugeben, sondern diejenigen, welche geeignet sind, jene zu unterstützen, indem man ununterbrochen eine lebendige Harmonie unterhält. Vor dem Herunterlassen (Wir würden sagen: vor dem Aufziehen) des Vorhangs ertöne, um die Zuschauer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden. Nach fünfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog (in der Dafne: der Dichter Ovid) auf in einem dem Klange der Sinfonie angepassten Schritt, nicht mit Künstelei, als ob er tanzte, sondern mit Würde, der Art, dass die Schritte von der Musik nicht abweichen; ist er an die Stelle gelangt, wo es ihm angemessen scheint zu beginnen, so fange er, ohne sich zu besinnen, an zu singen. Nach dem ersten Verse erhole er sich, indem er drei oder vier Schritte geht, je nach der Dauer des Ritornells, jedoch stets taktmässig.« Und weiterhin heisst es: »Zu Apoll's Worten muss ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen. Daher mögen sich vier Violinspieler an einen der nächsten Ausgänge der Scene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt werden, sie selbst aber den Apollo sehen können, und je nachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie darauf achten, die Bogenstriche gleichmässig zu ziehen, damit es nur ein Bogen zu sein scheine. Diese Täuschung, nur Sachverständigen bemerkbar, gewährt ein nicht geringes Vergnügen.«

E. O. Lindner, welcher aus dem eben angegebenen Buche in seiner Schrift »Zur Tonkunst« Seite 21—29 einen grösseren Auszug giebt, bemerkt speciell hierzu: »Eine Stelle könnte jedoch eine falsche Vorstellung erwecken: jene, wo von der ausserordentlichen Verwendung der vier Violinspieler die Rede ist. Man könnte daraus auf eine wesentliche, selbstständige Betheiligung des Orchesters schliessen. Dies wäre aber durchaus irrthümlich. Die Mitwirkung der vier Violen bei dem Angeben dreier sehr einfacher in Noten ausgeschriebener Accorde ist vielmehr das einzig selbstständig Instrumentale, was in jener Composition der Dafne zu finden ist. Dieselbe gleicht im Uebrigen vollständig den Partituren Peri's und Caccini's; bei diesen aber hatte es mit der Instrumentalbegleitung eine eigene Bewandtniss. Allerdings wirkten schon bei der Ausführung der Euridice eine Menge Instrumente, namentlich Violen und das damalige Clavicembalo*), mit, doch ist für diese keine eigentliche Partie notirt. Ausser den mehrstimmigen Chören, deren einzelne Stimmen gleichzeitig auf Instrumenten gespielt wurden, zeigen die gedruckten Partituren, mit Ausnahme einer einzigen Stelle bei Peri, wo der Gesang eines Hirten durch das sehr einfache Zwischenspiel eines Triflauto begleitet wird, lediglich die einzige Sing-

*) Jedoch will Doni (vol. 2 pag. 108) vom Clavicembalo nichts wissen. Man behauptete, dasselbe sei zur Harmonie nöthig, aber es könne sich nicht, gleich den Saiteninstrumenten, mit der Singstimme vermischen und werde in der Entfernung schlecht gehört. Die Lichter darauf mit dem aufgelegten Buche passten nicht zur Pracht des Theaters u. s. w.

stimme mit einem dazu gehörigen, oft sehr schwerfälligen Bass, über welchen sich generalbassmässig einzelne Zahlen notirt finden. Die mitwirkenden Instrumentalisten füllten demnach die angezeigten Accorde nach Belieben aus, und diese gaben lediglich eine harmonische Unterstützung der gesungenen Oberstimme ab. Ueberdies war die ganze Mitwirkung der Instrumentalisten lediglich für die darstellenden Sänger, nicht aber für die Zuhörer berechnet. Diese sahen von dem hinter der Scene befindlichen Orchester Nichts und sollten sogar die Begleitung so wenig als möglich hören. Nur vor dem Anfang des Stückes wurden einige Tacte für die Zuhörer gespielt, nicht etwa als eine wirkliche Ouvertüre, diese war nach dem damaligen Zustande der I. schon an und für sich nicht denkbar, sondern um darauf aufmerksam zu machen, dass der Vorhang bald herabgehen (wir würden sagen: aufgehen) werde.«

Dies war der ärmliche Zustand der I. zu Anfange des 17. Jahrhunderts. Wie anders stellte er sich hundert Jahre später bereits dar! Schon Monteverde, gestorben 1643, bezeichnet einen grossen Fortschritt, indem er ein bestimmtes Orchester einführte, nämlich: Clavicembalo, Flöten- und Rohrwerke und die verschiedenen Saiteninstrumente damaliger Zeit, eingeschlossen sogar die Doppelharfe. Seine begleitende Bassstimme hat nicht, wie bei Peri, nur den Zweck, zu einer nothdürftigen Unterlage für den Sänger zu dienen, sondern sie nimmt in ihren Bewegungen Theil an der musikalischen Darstellung selbst. Monteverde scheut sich nicht, wenn der Sänger etwas recht Herbes ausdrücken soll, der Bassstimme dabei so stark dissonirende Töne zu geben, dass er geradezu Widerlichklingendes hören lässt. Sein eben charakterisirtes reiches Orchester benutzte er theils zu bestimmt vorgeschriebener Begleitung des Gesanges, theils gab er demselben bereits selbstständige Zwischenspiele, theils suchte er die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente bei einzelnen Scenen zur Charakteristik der Stimmung zu benutzen. So erklingen Rohrinstrumente zu der anfänglichen Weigerung des Charon, dem Orpheus den Eintritt in den Hades zu gestatten. Da beginnt Orpheus mit der Begleitung eines Flötenwerks und der grossen Zither; sein Gesang wird durch verschiedene instrumentale Zwischenspiele unterbrochen, zu denen erst zwei Violinen, dann zwei Cornets, dann die Doppelharfe gebraucht sind; beim letzten Vers greifen drei Violinen und der Bass schon während des Gesanges ein, und bei ihren leise gezogenen Tönen sinkt Charon in den Schlaf.

So ist ersichtlich, dass Monteverde es ist, welcher bereits alle Elemente gefunden und niedergelegt hat, deren allmählige Ausbildung die Folgezeit zeigt. Monteverde's Ruhm durchlief ganz Italien, und er wurde in der seltensten Weise ausgezeichnet. Sein Schüler Cavalli setzte das begonnene Werk fort und hat das wesentliche Verdienst, das Orchester bereits systematisirt zu haben. Bei ihm wurde die Toccata-Ouvertüre und das Ballet ein obligater Bestandtheil der Oper. Dieselbe verpflanzte sich nun nach Frankreich, dann nach Deutschland und erfuhr dort, und nicht mehr in ihrem Geburtslande, ihre fernere Ausbildung, vorzüglich was den instrumentalen Theil anbelangt. In Deutschland namentlich war die I. bereits auf eine gewisse Höhe gelangt. Prätorius, der im 16. Jahrh. lebte, führt in seinem Werke die verschiedensten und seltsamsten Instrumente auf; über ihre Ensembleverwendung bleiben wir jedoch im Unklaren und vermuthen nur, dass sie zu festlichen Spielen und zum Tanz generell, also Saiten- und Holzinstrumente für sich, nicht vermischt, verwendet wurden. Eine Gattung der I. stand aber bereits damals in Blüthe und verpflanzte sich von dem Hofe des deutschen Kaisers (vielleicht Karl's V.) über alle Höfe der damaligen civilisirten Welt.

Dies war die vierstimmige Trompetenmusik, welche bis in unser Jahrhundert hinein ihren ursprünglichen aristokratischen und vornehmen Charakter behauptete, da sie nur im Gefolge der Fürsten, Generale und Edeln des Reichs vorgeschriebenermassen auftreten durfte. Wir finden dieselbe, wie gesagt, bei allen Nationen, am längsten ihrer ursprünglichen Bestimmung getreu bei den

nordischen: den Deutschen, Russen und Engländern. Die Mischung dieser stolzen, wahrhaft pomphaften Musik bestand aus Trompeten, Pauken und Trommeln, welche beim öffentlichen Auftreten der Fürsten, ihren Aufzügen, bei Trinksprüchen der hohen Herrschaften in Form von schmetternden Intraden und Fanfaren aufzutreten hatte. Der sogenannte Tusch ist echt deutsch; er bestand darin, dass unter dem Wirbel der Schlaginstrumente jeder Tompeter beliebig darauf losschmetterte, bis sich Alle schliesslich in der Dominantharmonie vereinigten. Die Melodien und Harmonien dieser »Trompeterstücklein« verblieben traditionell bei den verschiedenen Höfen und wurden sorgsam gelehrt und bewahrt. Die Trompeter selbst nahmen unter den Musikern eine Art Ehrenstellung ein und bildeten eine besondere, mit gewissen Vorrechten ausgezeichnete Zunft. Sie hatten eine strenge, schwierige und langwierige Schule durchzumachen; es ist aber auch erstaunlich, ja, geradezu unerklärlich, was sie auf ihrem Naturinstrumente zu leisten im Stande waren, und viele Trompetenconcerte älterer Zeit gelten heute sogar als unlösbare Probleme.

Mit dem Fürsten gelangte die Trompetenmusik auch ins Feldlager und wurde dazu verwendet, den Muth der Truppen zu erwecken und anzufeuern und sie für die Strapazen langer Züge tauglich zu machen, wodurch naturgemäss eine neue musikalische Form, »der Marsch«, entstand, dessen rhythmische Bewegung mit der Gangart der Marschirenden sich identificirte. Die Geschichte des Marsches ist bis auf die Zeit des 30jährigen Krieges zurückzuführen und so weit hinauf reicht auch die Literatur für dieses Genre. Um noch mehr durchzudringen, traten später Hörner und Posaunen zu dem Trompeten-Ensemble, noch später die Holzinstrumente, und die auf diese Weise scharf abgegrenzte Militärmusik gelangte in den Heeren des ersten Napoleon zu hoher Blüthe, wie denn überhaupt auch die Militärmusik ihre Glanzepoche zur Zeit Beethoven's, kurz vor Einführung der Ventilinstrumente, feierte. Seit zwei Decennien jedoch liegt dieselbe im Argen, da man in ihren Kreis ganz willkürlich die verschiedensten Tonkörper gepfropft hat, ähnlich wie die alten Italiener in ihre Opernorchester, ohne Rücksicht auf Symmetrie zwischen Melodie und Harmonie, welche beide von einem ganzen Haufen lärmender Schlaginstrumente übertönt werden. Das mag echte Janitscharenmusik sein, aber dem gebildeten Ohr ist sie fürchterlich, ganz abgesehen von der rohen Polka-Marsch-Literatur, die man cultivirt. Am reinsten hat sich, Dank den Bemühungen Wieprecht's als Organisator derselben, das Trompetenquartett in der preussischen Cavalleriemusik erhalten, welche in ihrer Besetzung sogar musterhaft dasteht.

Nach dieser durch die chronologische Folge gebotenen Abschweifung kehren wir wieder zu der durch die Oper veranlassten Bildung des Orchesters zurück. — Man kann das Produkt der Oper eine italienische Erfindung nennen, mit demselben Rechte, wie man in Kunst und Wissenschaft die Hervorbringung von etwas noch nicht Dagewesenem Erfindung nennt. Als solche fand sie auch im Auslande Beifall und Nachahmung, zuerst in Deutschland, dessen grosse Meister ja zum Häufigsten aus der italienischen Schule hervorgegangen sind. So entstand denn schon 1627 die erste deutsche Oper, nach Zuschnitt und Vorbild der italienischen, nämlich »Dafne« von Heinrich Schütz, deren Text von dem deutschen Dichter Martin Opitz war und welche bei einem Hoffest in Torgau aufgeführt wurde. Dieser Versuch blieb aber bis auf Theile und Keiser in Hamburg hin, also 70 Jahre hindurch, vereinzelt; die italienischen Operncomponisten behielten bis dahin und noch weit länger hinaus das Heft in den Händen. Interessant für unseren Zweck ist nur, dass Heinrich Schütz bereits eine Art Instrumental-Sinfonie oder Toccata (wir würden sagen Ouvertüre) zu dieser Oper geschrieben und ebenso mehrere dieser ähnliche Sinfonien einfachsten Charakters hinterlassen hat, dazu bestimmt, die Festlichkeiten am chursächsischen Hofe angenehm einzuleiten. — Eine festere Position nahm die italienische Oper in Frankreich, wo sie durch Lully und dessen Textdichter Quinauld sofort nationalisirt und in einer Weise organisirt wurde, welche bis

auf Gluck und auch noch für diesen selbst mustergiltig war. — Lully war, und dies ist wesentlich für die I. überhaupt, nicht als Vocal-, sondern als Instrumental-Componist an die Oper getreten, denn er hatte über 20 Jahre hindurch vorher für die Kapelle König Ludwig's XIV. ausschliesslich Sinfonien (in diesem Sinne Eröffnungsstücke), Märsche, Tänze (er ist der Vater der Menuett) und andere Instrumentalstücke, sowie auch Ballette geschrieben. Kein Wunder, dass er den instrumentalen Theil seiner Opern, deren er seit 1672 einige zwanzig schrieb, begünstigte und sie mit Sinfonien, längeren Ritornellen und Balletstücken ausstattete. Was diese Sinfonien, hervorgegangen aus der italienischen Opern-Toccata, betrifft, so gestaltete er sie in zwei *(Grave* und *Allegro)*, auch drei *(Allegro, Grave, Allegro)* Sätze, und diese Formirung erhielt sich bis auf Händel. Aus dem reichen Orchester, welches Lully zu Gebote stand und in seiner Fülle incommodiren musste, hebt sich schon ganz entschieden das Streichquartett als Basis für die Instrumentation hervor; Blechinstrumente erscheinen dagegen noch nicht als orchesterfähig.

Es ist einleuchtend, dass bereits das damalige Opernorchester gute, theoretisch gebildete Musiker verlangte, welche als Generalbassspieler tüchtig und auch geschickt waren, für die Mängel der Composition verbessernd einzutreten. Dadurch hob sich auch die technische Fertigkeit, und es traten, und wiederum zuerst in Italien, jene grossen Virtuosen auf, welche als berühmte Spieler und Componisten für ihr Instrument noch heute bewundert werden. Durch sie entstand das Concert, welches im Bau und seiner Entwickelung mit der Sonate gleichen Schritt hielt. Die Sonate unterscheidet sich in ihren Anfängen in nichts von der Suite, insofern als sie eine Zusammenstellung mehrerer im Tempo verschiedener Sätze ist, und erst im 18. Jahrhundert wurde durch die grossen Meister dieserForm der Unterschied festsgestellt, dass die Sonate trotz der verschiedenen Sätze ein einheitliches organisches Ganze bilden musste, während die Suite eine Aneinanderreihung verschiedener Tanzarten, mit einer Ouvertüre an der Spitze, blieb und in allen ihren Theilen das Vorherrschen einer Tonart zeigte. Als erst die Form feststand, liess die Erfindsamkeit in ihrer Verwendung auch nicht lange auf sich warten. Der concertirende Solist bedurfte eines Begleiters, um zum Wenigsten den Bass anzugeben, wo nicht die Harmonie auszufüllen, und die Folge davon war jene Unzahl von Instrumentalduetten, welche die alte Literatur aufweist. Diese erweiterten sich naturgemäss schon sehr bald zu Quartetten, Quintetten, Sextuors u. s. w., und in diesen Formen entwickelte sich, je nach der Absicht und nach der Bedeutsamkeit der Componisten, die üppigste und interessanteste Polyphonie durch die Freiheit, welche man den einzelnen Stimmen gab.

Das Streichquartett, als instrumentales Abbild der vier menschlichen Stimmen, wurde nun die unerschütterliche Grundlage des mächtig emporblühenden Orchesters, für welches man jetzt Sinfonien oder Ouvertüren schrieb, und wenn auch die herbeigezogenen Flöten, Oboen und Fagotts, abgesehen von den ausser Gebrauch gekommenen Holzblase-Instrumenten, in der Regel nur verstärkend, also nicht obligat verwendet wurden, so war doch schnell und glänzend die Grundlage gewonnen, auf welcher der deutsche Genius das mächtige Gebäude eines stolzen und bewundernswerthen Kunstwerks aufführte. Als merkwürdig erscheint aus dieser thatenreichen Zeit (Ende des 17. Jahrhunderts), dass wir unter dem Namen des älteren Buononcini, ausser einigen *Duetti da Camera*, op. 8, bereits 1685 eine Reihe von Sinfonien für fünf, sechs, sieben und acht Instrumente, mit zwei Trompeten, welche obligat sind, falls die Violinen fehlen, finden. Die ewig denkwürdigen Namen aber für die erste Form der Sinfonie sind Alessandro Scarlatti, Buononcini und Sammartini, für das Concert: Corelli, Tartini, und Domenico Scarlatti, für das Quartett: Corelli, Geminiani und Vivaldi die echtesten Bahnbrecher einer schönen Zukunftsmusik. Obwohl von den Genannten A. Scarlatti als grosser Reformator der Musik jeden Genres, wie ihn Kiesewetter nennt, den grössten Ruhm erlangt

hat, so möchte doch das Hauptgewicht in instrumentaler Beziehung auf die erfolgreiche Thätigkeit Corelli's zu legen sein. Corelli, ebenso unvergleichlich als Violinspieler wie als Componist, wirkte lange genug auch als Dirigent, um nicht in jeder Hinsicht befähigt zu sein, für den Fortschritt der Kammermusik und der Sinfonie tonangebend zu werden. Er strahlt weniger durch Reinheit der Harmonie und Reichthum selbstständiger Combinationen, aber durch originelle Erfindung, Mannigfaltigkeit und Abwechselung der Cantilene und grossartige Breite, wie sie kaum ein anderer Componist bis lange nach ihm erreichte. Noch heute gehört das Studium seiner Werke zu den fruchtbringendsten, und selbst das Publikum hört die wieder bekannt gewordenen derselben sehr gern.

Auf diesen Punkt angekommen, könnten wir das für die Entwickelung der Kunst unermesslich anregend gewordene Italien verlassen, da es in der Folgezeit für das von uns abgesteckte Instrumentalgebiet nicht weiter epochemachend gewesen ist, wollten wir nicht gleich hier eines grossen italienischen Componisten erwähnen, der leider verschollener ist, als er es verdient, und für dessen Name und Bestrebungen nur der Platz neben Haydn und Mozart ein würdiger ist, nämlich Ludwig Boccherini. Dieser Meister ist im Jahre 1730 in Florenz geboren, fand also bei seinem Auftreten den Kammer- und Orchesterstyl, auf welche beide er sich ausschliesslich legte, bereits in den Stadien der höheren Entwickelung. Gleichwohl versagte er sich selbst die Lectüre der Werke seiner Zeitgenossen, um nichts von seiner Originalität einzubüssen. Er schrieb eine Unzahl majestätischer Quartette, kostbarer Quintette und beachtenswerther Sinfonien und documentirte in allen seinen Schöpfungen Genialität und ein eminentes Talent. Was Cimarosa für die Vocal-, das war sein Landsmann Boccherini für die I. In seinen Werken paart sich Frische und köstliche Einfachheit mit Gedankentiefe und musterhafter Behandlung der Stimmen. Dabei tragen sie den Stempel der Originalität und sind so selbstständig individuell, dass man vermeinen möchte, ihr Autor habe keine andere Musik gekannt, als nur die seinige. Er ist der Johann Sebastian Bach der Kammermusik; Führung, Plan, Modulation und melodische Ideen sind durchaus eigenthümlich und Muster von Anmuth, Empfindung und Geschmack. Die Art, wie er das Interesse durch unerwartete Episoden aufrecht zu erhalten weiss, überrascht selbst die mit seiner Musik Vertrautesten, und er ruft mit Phrasen einfachsten Charakters stets den eindringlichsten Effekt hervor. Seine Gedanken sind, wie die seines Nebenbuhlers und Zeitgenossen Haydn, immer anmuthig, oft melancholisch, haben aber stets, wie jene, den unwiderstehlichen Reiz der Naivetät. Wenn Italien unter den Virtuosen die ausgezeichnetsten Geiger geboren hat, wie Tartini, Corelli, Viotti, Paganini u. s. w., so hat es in Boccherini einen Violoncellisten ersten Ranges hervorgebracht, welcher auch treffliche Concerte für sein Instrument hinterlassen hat, die sich die modernen Concertspieler nicht entgehen lassen sollten.

Schon frühzeitig kam in Deutschland das Interesse für Kammermusik gleichfalls in Schwung, und hier waren es Kuhnau, Kobrich, Agrel, Janitsch, Radegger und Camerloer, welche je nach ihrem Talent, auf diesem Gebiet Werke schufen und sich Anerkennung und einen Namen verschafften. Weiterhin vergrösserten Craft, Kurtzinger, Telemann, Schwindel, Mislivecek, Treski, Knecht, Wagenseil, Stamitz und Wanhal die sinfonische Armee und variirten sie, aber ihre Versuche erscheinen jetzt schüchtern, unselbstständig, ja zum Theil ungeschickt. Es fehlte eben der Impuls eines genialen, tonangebenden Mannes. Dieser aber liess gar nicht lange auf sich warten, ja, er war schon da, obwohl seine Einwirkungen erst später beginnen: der gewaltige Johann Sebastian Bach. Er, der unendlich reiche Meister, anerkannt, obwohl nicht genügend gewürdigt von seiner Mitwelt, angestaunt und bewundert von der Nachwelt, hat bereits so bemerkenswerthe und abwechselnde Instrumentaleffecte geschaffen, dass man kaum begreifen kann, wie dieser Mann, welcher die

längste Zeit seines Lebens in unbedeutenden Städten verbrachte, wo er fast keine Gelegenheit hatte, Instrumente und Orchester zu studiren, Alles so genau kennen konnte, dass er seine Zeit einen mächtigen Schritt vorwärts brachte. Bei Bach herrscht durchweg eine durchgreifende correcte Harmonie, und er packt stets seine Hörer durch Energie und unerwartete Züge. Bei ihm zuerst unter den deutschen Meistern befindet sich das Clavier in Verbindung mit Streichinstrumenten als Duo, Trio, Clavierquartett u. s. w. Seine Kinder pflanzten verschiedentlich diese Gattungen in seiner Weise fort, und auch Händel glänzt im Fach der Clavier- und Orchestermusik, wenn auch einem Bach gegenüber nur als Kunststern zweiter Grösse.

Die von den Vorigen geschaffenen instrumentalen Mittel und Werke fand Gluck vor, als er an die Reformation der Oper ging. Er wandte seine Aufmerksamkeit zunächst auf die Ouvertüre, in welcher Form die Franzosen seit Lully bereits recht Bedeutendes geschaffen hatten, was selbst der strenge Mattheson in seinem neueröffneten Orchester anerkennt. Gluck zuerst setzte die Ouvertüre in wirkliche organische Beziehung zu dem Folgenden, ein Muster, dem Mozart in jeder Beziehung folgte. Den höchsten Punkt, auch in dieser Gattung, erreichte endlich der gewaltige Beethoven. Dadurch, dass Gluck die einzelnen Instrumente individualisirte, wurde seine Instrumentation wahr und ergreifend. Verschiedene der damals gebräuchlichen Instrumente, wie die Theorbe, entfernte er aus dem Orchester, andere, wie die Posaunen, führte er ein und verwendete sie. Mit welchen Factoren man überhaupt damals rechnete, das zeigt ein Blick auf die durch ihr Ensemble unter Hasse's Leitung berühmte kurfürstl. Kapelle in Dresden, welche, nach Fürstenau, im J. 1733 zählte: acht erste und sieben zweite Violinen, vier Bratschen, drei Violoncelli, drei Bässe, zwei Flöten, fünf Oboen, fünf Fagotts, zwei Waldhörner, zwei Trompeten und Pauken.

Hinter so reichen Ausdrucksmitteln witterte der Meister Piccini bereits den Verfall, und es ist interessant, von heute aus wieder einmal auf seine Kunstansichten in Bezug auf Orchesterensemble zu blicken. Ginguené hat sie aufbewahrt in seinen »*Notices sur la vie de Piccini*« (Paris, an IX). »Piccini's Kunstgrundsätze, berichtet Ginguené, waren streng, obgleich er mehr als irgend ein anderer gleichzeitiger Tondichter dazu beigetragen hatte, dieselben zu erweitern und ihnen Biegsamkeit zu verleihen. So reich er nöthigenfalls das Orchester ausstatten konnte, missbilligte er doch den Luxus von Harmonie, den man gegenwärtig darin verschwendet. Er wünschte stets der Singstimme die Oberherrschaft bewahrt zu sehen, er wünschte, dass die figurirten Dessins der Instrumente nur den Zweck hätten, das zum Ausdruck zu bringen, was die Worte, die Handlungen der Personen oder der Ort der Scene anzeigen, die Singstimme aber nicht wiedergeben kann. Figurirte Begleitungen, ohne Nothwendigkeit, ohne Object, wie sie die berühmtesten Componisten in Italien anwendeten, schienen ihm nur sinnwidrig und Missbrauch der Kunst. Er billigte durchaus nicht jene obstinaten Begleitungsformen, die Jomelli zuerst in die Mode brachte und die sich einförmig fast durch ein ganzes Stück hindurcherstrecken, wo doch die Worte Nüancen der Empfindung oder Ideen darbieten, die in der Musik ihren Ausdruck verlangten. Massen verschiedener Instrumente, unaufhörliche Orchestereffecte, unaufhörliche Harmoniehäufungen und eine unausgesetzte Schönthuerei mit Dissonanzen, wie sie in Frankreich Mode geworden, waren für ihn ein wahrer Gräuel. Alles, was in die Harmonie eingehen kann, sagte er, hat man bald gelernt; nicht darin liegt die Schwierigkeit, etwas hineinzusetzen, sondern zu wissen, was man hinwegnehmen soll. Die vier Bogeninstrumente, welche die Grundlage des Orchesters bilden, sind für jeden Ausdruck fast gleichmässig geeignet. Nicht ebenso verhält es sich mit den Blas- und Schlaginstrumenten. Die Oboe hat einen von der Clarinette ganz verschiedenen Ausdruck, und die letztere unterscheidet sich ihrerseits sehr wesentlich von der Flöte. Die Hörner wechseln darin je nach dem Ton, in

welchem man sie anwendet; das Fagott wird traurig und melancholisch, sobald es nicht mit dem Bass zusammen geht. Die Posaunen sind nur zum Ausdruck des Düstern geeignet, die Trompete nur für das Kriegerische und Eclatante; die betäubende Pauke ist ganz militärisch, und sobald ich sie höre, erwarte ich ein Reiterregiment vorbeiziehen zu sehen. Reservirte man jedes dieser Instrumente zu dem Gebrauch, für welchen die Natur selbst es bestimmt hat, so würde man verschiedene Wirkungen hervorbringen, man würde Alles darzustellen vermögen und Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit in sein Gemälde bringen. Aber man spendet Alles mit vollen Händen, Alles auf einmal und ohne Aufhören. Man blasirt, man verhärtet das Ohr, man stellt nichts mehr für das Herz, für den Geist dar, zu welchem das Ohr der Weg ist. Ich möchte doch wohl wissen, was man thun wird, um es wieder ins Leben zu rufen, wenn, was sicherlich geschehen dürfte, man diesen Lärm satt haben, und welche neue Teufelei man aufbringen wird. Vielleicht möchte man dann zur wahren Natur zurückkehren und zu den ächten Mitteln der Kunst, aber Sie wissen, wie es dem durch starke Getränke abgestumpften Gaumen ergeht; überdies kann man sich innerhalb weniger Monate Alles das in den Kopf setzen, was man wissen muss, um die Effecte auf diese Art zu übertreiben, aber nur langsam und durch Studien lernt man wahre Effecte hervorbringen. Wie sollte man also in der Wahl zweifelhaft sein?«

Soweit Piccini, der in Bezug hierauf und auf das, was er weiterhin über Modulationen sagt, eher heute gesprochen haben könnte, als vor hundert Jahren, wo wir die Kunst noch nicht in ihrer vollen Blüthe sehen, welche erst noch zu gewärtigen war. Aber über Verfall der Musik wurde ja schon stets geklagt, selbst wo sie noch in ihren Anfängen lag, und das zwar selbst von Männern, welche für sie von Bedeutung waren. Interessant aber ist es immerhin, so gediegene Kunstanschauungen und Grundsätze aus ihrem Munde zu vernehmen, die für alle Zeiten passen und nie von irgend einer Seite ernstlich zu bestreiten sind. Dieselben können wenigstens immer wieder als Warnungstafeln aufgestellt werden, die doch dann und wann einen Einzelnen von Thorheiten zurückhalten und deren unausgesetzte Erneuerung nicht sowohl zur Verbesserung der Welt, welche ihres ruhigen Laufes weiter schreitet, als vielmehr zur Verhütung einer gänzlichen sittlichen und künstlerischen Verkommenheit von Nöthen ist.

Man kann die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders die Zeit nach dem siebenjährigen Kriege, das musikalische Zeitalter nennen, denn es ist staunenswerth, welche Massen damals producirt und reproducirt wurden. Jedes Dorfcantorlein hielt sich berufen, die musikalische Literatur mit seinen Werken zu bereichern, so dass gerade die Zopfzeit in der Musikgeschichte den Namen des Zeitalters der Philistrosität verdient. Dass dieses rührige, aber einseitige Streben auch seine guten Früchte hatte, ist nicht zu verkennen. Wo sich vier musikalische Bürger fanden, traten sie zum Quartett zusammen und wurden die Pfleger der ächten Hausmusik; die Fürsten hegten mit besonders angestellten Kammermusikern die Orchester-Kammermusik, während die Vornehmen sich wenigstens eine Harmoniekapelle, bestehend aus Flöten, Oboen, Hörnern und Fagotts, zu halten suchten, um bei Tafel und Gesellschaft doch etwas Apartes zu zeigen. Das Volk nannte diese Art Harmoniemusik wegen des Vorwaltens des grunzenden Fagotts die »Schweinchenmusik« und wir finden dieselbe verewigt in Mozart's »Don Juan«, wo im zweiten Finale in der erwähnten Besetzung sich Don Juan's Hauskapelle producirt.*) An allen denkbaren Arten von I. reich war jene Zeit. Es gab Quartette und Quintette von

*) Diese Art der Harmoniemusik, verstärkt durch Trompeten, Posaunen und Schlagwerk, hat sich, nicht blos in der Militärmusik, bis in die Gegenwart erhalten. Die Stadtmusiker in den Provinzialstädten formiren jeden Augenblick aus dem Streich- ein Blasorchester und geben mit solchem ihre Gartenconcerte, oder begleiten die Aufzüge der Bürgerschaft.

Streichinstrumenten, von Blasinstrumenten, welche Mischung durch Krommer und Pleyel sehr beliebt wurde und endlich alle möglichen Verbindungen vom Clavier mit Streich- oder Blasinstrumenten. An seltsamen Ausschreitungen fehlte es auch nicht, und so finden wir damals Flöten-, späterhin auch Clarinetten-Quartette, Fagott-Trios u. s. w. Aber so quantitativ reich diese Epoche an allen musikalischen Produkten war, so qualitativ arm und gehaltlos war sie auf der anderen Seite. Da war es wieder ein genialer Mann, welcher das Gebiet mit universeller Begabung und mächtigem Geschick betrat und die Welt über alle die Hindernisse hob, vor denen sie, unfähig weiter zu kommen, stand. Es war dies Joseph Haydn, der ächte und wirkliche Vater der Sinfonie und der Kammermusik, wie wir sie jetzt geniessen.

Dieses eminente Genie ist aus der Bach'schen Schule hervorgegangen, wie er selbst stets dankbar anerkannte. Denn er formte seine Erstlingswerke nach den Sonaten von Phil. Eman. Bach und bewirkte es, dass die Sonate das Urbild für jede grosse Form der Orchester-, Kammer- und Claviermusik wurde. Erst wenn eine andere, jetzt noch nicht erkennbare Form den Typus für diese Gattung abgeben wird, kann von einer neuen Phase der I. die Rede sein. Haydn hat in dieser Weise 118 Sinfonien, 83 Streichquartette, 31 Claviertrios und 8 Duos geschaffen und ist als zweiter Schöpfer dieser Gattungen bis jetzt das Muster geblieben, dem man im Wesentlichen folgt. Alles Vorangegangene dieser Kategorie ist dadurch in seinem Werthe so reducirt worden, dass es nur noch historisches Interesse beanspruchen kann. Auch ohne seinen grossen musikalischen Geist wäre Haydn durch diese That zum musikalischen Reformator geworden. Er wurde aber nicht das allein, sondern auch der Beherrscher des musikalischen Zeitgeschmacks, weil seine schöpferische Kraft in Erfindung, Mannigfaltigkeit und Ausführung wahrhaft unerschöpflich erscheint. In jedem Werke zeigt er sich neu und eigenthümlich, überraschend und befriedigend; die ästhetischen Grenzen der Kunst sind bewundernswerth eingehalten, und innerhalb derselben bewegt er sich mit technischer Gewandtheit, Freiheit, Anmuth, Humor, kindlicher Naivetät und Schönheit. Mozart setzte das von Haydn begonnene Werk fort und führte es in seinen einzelnen Theilen noch höherer Vollkommenheit zu. Was ein Genie begonnen, konnte nur ein noch höherer Geist entwickeln. Kein Künstler hat sich eine so allumfassende Wirkung auf Menschen jedes Alters und jeder Bildungsstufe, kein Künstler auch einen so gewaltigen Einfluss auf die Kunst des Auslandes errungen. In einer Periode der Entwickelung des deutschen Geistes lebend, die vorzugsweise ein Gefühlsleben führte, hat er in der Tonkunst das Herz emancipirt und mit Haydn im Bunde, dem hohen Ernst, der Strenge und der Erhabenheit der vergangenen Zeit gegenüber, die vollendete musikalische Schönheit zur Erscheinung gebracht. Obwohl in der Musik lebend und webend, ist er ein Wunderbild für alle Künste; er zeigt sich als einer der reichbegabtesten und eigenthümlichsten Geister, welche je gelebt, voll unerschöpflicher Fülle und Kraft der Empfindung und voll unvergleichlicher Gewalt in der Handhabung der Ausdrucksmittel.

Und nun den beiden vorangegangenen Heroen gegenüber, oder vielmehr im Anschluss Beethoven! Sein Wirken und Schaffen wurzelt zu sehr in der I., als dass nicht gerade diese durch seinen mächtigen Geist der für uns höchstdenkbaren Vollkommenheit hätte zugeführt werden müssen. Direkt aus der Haydn-Mozart'schen Schule hervorgegangen, hat Beethoven die von diesen aufgestellten Formen noch erweitert und allmählig den Inhalt aus dem Bereich des blossen Tonspiels in das der Ideenwelt hinübergeführt, grossartige instrumentale Charaktergemälde von erschütternder und zugleich erhebender Wirkung geschaffen, und damit, sowie durch die Erhabenheit und Originalität seiner immer auf das Grösste und Edelste gerichteten Gedanken, die Tiefe und Grossartigkeit in deren Ausgestaltung, worin er einzig neben J. S. Bach dasteht, und durch die Schönheit seiner Instrumentation selbst seine grossen Vorgänger weit übertroffen. Seine Ideen, reich und überraschend, entwickeln sich in

logischer Consequenz und grossartiger Steigerung und stellen von der Sonate an bis hinauf zur Sinfonie einen Seelenprocess dar, wie ihn sonst nur das gewaltigste Drama vorführt. Eine grössere Höhe der Entwickelung der I. ist von unserem Standpunkte aus noch nicht abzusehen, und die direkt an Beethoven anknüpfenden Künstler, wie Ries, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Berlioz, Gade, Ulrich, Rubinstein, Liszt, Raff, Bruch u. s. w., können nur als Epigonen angesehen werden, ebenso wie die der Haydn-Mozart'schen Schule verwandteren Geister von Romberg, Spohr, Neukomm, Fesca, Kalliwoda und Onslow. — Beethoven hinterliess auf instrumentalem Gebiete neun Sinfonien, ein Tongemälde (Schlacht bei Vittoria), ein Ballet, acht Ouvertüren, ein Violin-, ein Triple- und fünf Pianoforte-Concerte, sechszehn Streichquartette, vier Streichquintette, ein Sextett, ein Septett (im Styl der alten Cassation verwandt), acht Claviertrios, über dreissig Clavier-, zehn Violin-, fünf Violoncell-Sonaten, eine für Horn, sowie zahlreiche Claviercompositionen jeden Charakters. Dieser reiche Schatz hat befruchtend auf die Produktion der Folgezeit eingewirkt und wird über uns hinaus weiter wirken, so lange der Inhalt unserer I. der von dem Triumvirat unserer Classiker vorgeschriebene sein wird. Ob aber auf diesem Gebiete neue Formen, ein neuer Inhalt, oder beide noch denkbar sind, wer möchte das mit Bestimmtheit behaupten? Deshalb kann man auf die I. als auf eine gewissermaassen abgeschlossene Kunstperiode zurückblicken. Sie bezeichnet einen Weg, welcher von rohen dürftigen Anfängen, oft aufgehalten und seitwärts geführt, mit Alles ebnender Energie nach einem mächtigen Gipfel strebte und denselben in einer überraschend kurzen Zeit erreichte.

Instrumental-Musikdirektor, andere Bezeichnung für den Direktor der Instrumentalmusik, wurde früher auch in grossen Kapellen mit Chor der Anführer der Instrumentalisten, der jetzt gewöhnlich Concertmeister heisst, genannt.

Instrumentalsatz nennt man ein nur von Instrumenten ausgeführtes Tonstück, aber auch eine in der Vocalmusik eingeschobene Stelle für Instrumente ohne Gesang.

Instrumentation, s. Instrumentiren.

Instrumentenbauer oder Instrumentenmacher nennt man denjenigen Künstler, der sich mit Verfertigung besonders musikalischer Instrumente befasst. Ausser praktischen Kenntnissen vom Tischlerhandwerk muss derselbe etwas Musik verstehen und ein fein gebildetes Gehör besitzen.

Instrumentenkammer ist die Benennung von Sammlungen verschiedener, namentlich alter Instrumente, sobald denselben, wie man es an Höfen, in Kirchen, Kunstcabinetten u. s. w. antrifft, ein besonderer Raum zuertheilt ist.

Instrumentiren (davon abgeleitet das Substantiv gleicher Bedeutung: Instrumentirung oder Instrumentation) heisst: ein Musikstück für mehrere Instrumente ausführbar darstellen, gleichviel ob dasselbe ursprünglich darauf berechnet war, oder ob die Composition erst später in solcher Weise eingerichtet wird (arrangiren, Arrangement). Ungebräuchlich ist dagegen der Ausdruck »i.« in Bezug auf ein einzelnes Instrument; man sagt also nicht von einer Claviersonate, dass sie gut instrumentirt sei, wenn sie wirklich claviergemäss erscheint. Selbst für eine Combination gleichartiger Tonwerkzeuge, wie z. B. im Streichquartett, würde die Anwendung jenes Wortes befremdend sein, weil man vorzugsweise unter Instrumentation: die Kunst der Mischung, Behandlung und Anordnung verschiedener Instrumente begreift. — Da die Vocalmusik viel früher ausgebildet war als die Instrumentalmusik, so fand letztere bei ihrem selbstständigen Auftreten und nachdem sie sich von ihrer bis dahin den Gesang nur unterstützenden oder verstärkenden Manier losgesagt, einen für melodische und harmonische Wendungen bereits günstigen Boden vor; sie hätte deshalb rascher vorschreiten können als jene, wenn sie nicht wieder von anderen Factoren abhängig geblieben und in ihrer Entwickelung zurückgehalten wäre. Was einzelne Instrumente, auch in ihrer Mehrheit zusammen-

wirkend, schon seit den frühesten Zeiten geleistet haben (im Tempeldienst der Hebräer, in Chören und Tänzen der Griechen u. s. w.), das möge unter den betreffenden Artikeln dieses Werkes nachgelesen werden. Mit einer »Banda« von Flötenspielern zogen die Athener in den Kampf, — über die Instrumentation dieser Auletenmusik wissen wir aber genau so viel, als über die Harmoniefolge der Posaunenaccorde, welche die Mauern von Jericho wankend machten; ja selbst aus den 15 ersten Jahrhunderten n. Chr. besitzen wir kaum sichere Andeutungen über die jedenfalls untergeordnete Stellung, in der sich die damalige Instrumentalmusik befand. Was in derselben geschaffen worden ist, müssen wir aus überkommenen, zum Theil nicht immer vollständig erhaltenen Stimmbüchern, oder aus den sogenannten Tabulaturen beurtheilen, in deren Entzifferung aber auch die gelehrtesten Interpreten oftmals von einander abweichen.

Um nun diejenigen zu befriedigen, welche sich über das Ungewisse Gewissheit schaffen wollen, verweisen wir auf die Artikel: Instrumentalmusik, Partitur, Tabulatur, und in der ausführlichsten Weise auf Kiesewetter's »Geschichte der abendländischen Musik«. An dieser Stelle können wir uns dagegen nur auf allgemeine Andeutungen, eigentlich nur auf Aphorismen beschränken; denn das I. gehört zu den wenigen seltneren Künsten, die sich lernen aber nicht lehren lassen. Es ist möglich, dass Jemand aus dem vorliegenden oder aus einem ähnlichen Werke die Geschicklichkeit erlangt, Fugen zu schreiben, ohne jemals eine Musterfuge gesehen oder gehört zu haben; es ist möglich, dass ihm ebendaselbst die Regeln für den doppelten Contrapunkt so eindringlich vorgetragen wurden, dass er fehlerfreie grössere Sätze in dieser schwierigen Weise zu construiren vermag; aber es ist unmöglich, für die Instrumentation Vorschriften zu ertheilen, welche das Studium und die Analyse guter Partituren überflüssig machen oder ersetzen könnten. Sogar die besten seither erschienenen Werke, die unseren in Rede stehenden Artikel behandeln (unter den Deutschen Marx und Reissmann), fördern nur eine genauere Kenntniss der einzelnen Instrumente, die sich obenein in ihrer Leistungsfähigkeit von Jahr zu Jahr verändern, weil erweitern. Man lerne aus jenen umfassenden Büchern, was zur Zeit ihres Erscheinens für die einzelnen Instrumente practicabel war; dann wende man sich jedoch ohne Zögern an das Studium und die Analyse grösserer Partituren. Nachstehend sei der Gang bezeichnet, welchen der Schüler hierbei befolgen dürfte.

Sobald also gewisse Präliminarien als Grundbedingungen erfüllt sind, d. h. sobald Jemand mit den Regeln musikalischer Setzkunst vertraut geworden und die Fertigkeit erlangte, Partituren zu lesen und zu spielen, gleicherweise aber auch schon aus einem der darauf bezüglichen Lehrbücher den Umfang und die Behandlung jedes Instruments zu beurtheilen gelernt hat, — dann nehme er beispielsweise eine der älteren Sinfonien von Beethoven vor und suche dieselbe möglichst *in succum et sanguinem* übergehen zu lassen. Demnächst werden auf vollständigem Partiturpapier die Blasinstrumente copirt; die gedruckte Partitur wird wieder bei Seite gelegt, und nun ist die Aufgabe: nach Anleitung (mit Hülfe) eines Clavierauszugs die vier resp. fünf offen gebliebenen Systeme des eigenen Manuscripts durch das Saitenquartett auszufüllen und hinterher mit dem Original zu vergleichen. Nach dieser ersten Procedur wird eine zweite zwar in ähnlicher, jedoch schwierigerer Art vorgenommen, nämlich die Copiatur des Quartetts (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello, Contrabasso), darauf nach dem Clavierauszuge die Ausfüllung der Blasinstrumente, und zuletzt deren abermaliger Vergleich mit dem Original. Endlich wird die ganze Partitur nur mit Hülfe des vorliegenden Clavierauszugs nochmals niedergeschrieben und zum Schluss die vergleichende Anatomie zwischen Original und eigener dritter Arbeit gewissenhaft betrieben. Wer nun die Mühe nicht scheut, auch noch einige neuere Orchesterwerke ebenso zu reproduciren, der möge überzeugt sein, dass er dadurch weit mehr erlangt haben werde, als nur die Sicherheit, nichts

Inpracticables hinzuschreiben; nicht allein, dass er keinen Verstoss mehr gegen die Regeln machen wird, welche die Lehrbücher der Instrumentation mit ihrem »bis hierher und nicht weiter« ertheilen konnten, sondern er ist selbstständiger Herr über das Orchester geworden, und darf diesem Körper neue Aufgaben zumuthen, ohne dessen Kräfte zu überspannen. Um auch für die sogenannte »Harmonie« (nur Blasinstrumente verschiedener Gattung) sachgemäss arbeiten zu können, stelle man dieselben Uebungen an mit einem in solcher Weise componirten Original (z. B. Ouvertüre von Mendelssohn op. 101 oder eine der grossen Militärmusiken von dem verdienstvollen Wieprecht), wobei zuerst die Holzblasinstrumente copirt und später die Blechinstrumente ohne vorliegendes Original hinzugesetzt werden, darauf in umgekehrter Ordnung, zuletzt u. s. w. u. s. w. wie es bereits oben angegeben ist. Kaum nöthig scheint noch besonders hervorzuheben, dass auch hier dem alten Spruche »*viva vox docet*« recht eindringlich Folge zu leisten ist, durch oftmaliges Anhören bedeutender Orchesterwerke, und wo möglich mit deren Partitur in der Hand; der junge Componist gewinnt dadurch die Fähigkeit, seine musikalischen Ideen im Grossen und Ganzen sogleich orchestermässig zu empfangen, nicht aber seine Composition erst hinterdrein wie ein fremdes Werk instrumentiren zu müssen.

Ein Zurückgehen noch vor Beethoven, um in die Geheimnisse der Instrumentation einzudringen — selbst wenn es Haydn oder Mozart wäre — ist kaum anzurathen, weil der gegenwärtige Standpunkt des Orchesters gegen die frühere Zeit so hoch gerückt ist, dass der damalige für unseren Zweck nur noch historisches Interesse behält. Freilich heisst es, »in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister«, und doppelt willkommen wird uns immer derjenige sein, welcher schon durch geringe Mittel bedeutende Wirkung zu erzielen vermag; aber andererseits vergesse man auch nicht, dass die grossen Effecte, welche die älteren Meister noch heutigen Tages hervorbringen, wahrlich nicht in der Instrumentation, sondern in der Composition liegen. Und wenn es schon seine Schwierigkeiten hat, dass die Jetztzeit eine Oper schaffe von der Bedeutung des »Don Juan«, so ist es geradehin undenkbar, dass eine solche — stände ihr Erscheinen wirklich in Aussicht — mit der damaligen Instrumentirung aufträte. Vollständig nutzlos würde aber für denjenigen, der i. lernen will, ein zu diesem Zweck unternommenes Studium der Partituren von Seb. Bach und Händel sein, zweier Meister, welche in der Kirche die Orgel, im Concertsaal das Clavier oder die Orgel benutzten, um ihre lückenhaften Partituren auszufüllen, ohne uns Andeutungen zu hinterlassen, in welcher Weise sie dies selber thaten, so dass wir also darauf hingewiesen sind, die Completirung des Torso in seinem das Werk durchhauchenden Geiste zu unternehmen und durchzuführen. Mozart war daher im vollen Rechte, als er den »Messias« mit Blasinstrumenten schmückte, und er hätte an vielen Stellen noch manches hinzusetzen können, ohne sich gegen das Original zu versündigen.

So ist es auch eine Beleidigung für J. S. Bach, wenn man ihm zutrauen wollte, er habe seitenlange Musikstücke nur mit Accompagnement eines Basses (dann und wann auch eines höheren Soloinstruments) vortragen lassen; der alte Thomanercantor hat ganz gewiss auf Cembalo oder Organo gehörig nachgeholfen. Eine solche Nachhülfe liess ihm mit Fug und Recht in neuester Zeit Robert Franz angedeihen, und es ist eine geschmacklose Pietät, bei Aufführung dieser alten, uns unvollständig überlieferten Werke an dem »*litera scripta manet*« festzuhalten, und darüber zu vergessen, dass jene *literae* zum Theil Hieroglyphen sind, welche ihrer zeitgemässen Entzifferung harren. Unrecht ist es dagegen, ältere Compositionen durch neuere Instrumentirung heben zu wollen. So fest wir auch davon überzeugt sind, dass die fünfte und neunte Sinfonie — wie überhaupt sämmtliche Grossthaten des Unerreichten — in ganz anderem Gewande erscheinen würden, wenn Beethoven schon das erweiterte Gebiet verschiedener damals noch höchst beschränkter Instrumente gekannt hätte, so müssen wir uns doch entschieden gegen das Verfahren er-

klären, welches sich ein berühmter Componist in Bezug auf oben genannte Werke erlaubt hat, selbst zugegeben, dass der Autor dieselben in unseren Tagen kaum anders instrumentirt haben würde, als jetzt sein jüngerer Collaborator gethan. Denn jedes Kunstwerk trägt den Stempel seiner Zeit (der Zeit seines Entstehens) an sich, und es dieses Zeichens berauben, heisst: ihm das Zeitliche abstreifen wollen, ohne ihm Ewiges verleihen zu können. Oder wer hinderte dann nach etwa 50 Jahren abermals einen geschickten Operateur und Restaurateur, die ganze Partitur wieder nach den jüngsten Erweiterungen des Instrumentenbaues umzumodeln? der Kühnheit gar nicht zu gedenken, mit welcher jetzt schon sogar einzelne Figuren, in Folge verbesserter Instrumentation, abgeändert worden sind. Nein! das eigenthümliche Gewand muss dem Werke der Tonkunst, ebenso wie dem der Malerei oder Sculptur, erhalten bleiben; es gehört zum Charakter der Periode, in welcher das Werk entstanden ist und darf ihm also nicht entzogen werden.

Unzweifelhaft gilt die Instrumentation für Musik dasselbe, wie das Colorit für Malerei, in welcher ein blendender Farbenglanz oft das Dürftige der Erfindung, oder das Mangelhafte der Gruppirung, den Nichteingeweihten sogar die unrichtige Zeichnung vergessen macht; und es fehlt gerade in neuester Zeit nicht an Beispielen, dass selbst hervorragende Tonkünstler ihren mitunter ganz trivialen Eingebungen durch prachtvolle *mise en scène* eine höhere Geltung beizubringen wussten. Wie gefährlich nun auch die Geschicklichkeit des I.s als ein willkommenes Surrogat für Reichthum an Gedanken werden kann, so unerlässlich ist sie doch jedem Componisten, da es andererseits oft genug vorkommt, dass wirklich interessante Motive den beabsichtigten Effect nicht machen, weil sie in einem zwar practicabeln aber doch nur schablonenhaften Orchestriren spurlos untergehen mussten. Und hier dürfen wir unverhohlen bekennen, dass durch Richard Wagner, wenn er weiter kein anderes Verdienst hätte, in der Behandlung der Instrumentalmassen ein bedeutsamer Umschwung herbeigeführt wurde. Wie oft er auch darin die Grenzen der Schönheit überschreitet, so hat sein Beispiel (nach dem Vorgange des bahnbrechenden Hector Berlioz) doch nicht anders als fruchtbringend selbst auf ältere Kunstgenossen gewirkt, und das Studium seiner Partituren kann allen jüngeren Musikern — wenn sie bereits festen Grund gelegt haben — dringend empfohlen werden. Mögen sie sich hüten vor den Excessen eines ausgetüftelten Raffinements (es ist hier immer nur von Instrumentation, nicht von Composition die Rede), aber möge ihnen das viele überraschend Neue und Schöne auch Anlass zum Nachdenken und zur Nacheiferung werden. Dem Saitenquartett die Führung des ganzen Baues übertragen, um dasselbe die Bläser gruppiren, keinem von allen dabei Beschäftigten eine Rolle zuweisen, die seiner Natur widerstrebt solche höchst billige Art, mit den Instrumenten umzugehen, ist allmälig Gemeingut unserer (der Musiker) Nation worden, und wir müssten diese Fähigkeit eigentlich nur noch zu den handwerksmässigen, nicht mehr zu den künstlerischen Eigenschaften zählen. Folgt man aber aufmerksam dem Fortschritt der Instrumentalmusik (s. d.) von den Uranfängen italienischer Kammercantaten bis zu den letzten Errungenschaften deutscher Meistersinger, so wird man sich jener Ansicht kaum verschliessen, die wir schon oben in dem Satze aussprachen: I. gehört zu den seltneren Künsten, die sich lernen aber nicht lehren lassen. Das Combinationsvermögen, gestützt auf technische Studien und erweitert durch feinen Geschmack, lässt sich nicht eintrichtern wie die festgestellten Regeln irgend welcher der Tonwissenschaft zugehörigen Disciplin.

H. D.

Instrumento a campanella oder *Stromento a campanella* (ital.), das Glockenspiel.

Intavolare (latein.), ursprünglich in der Bedeutung, in die Tabulatur bringen, später in Partitur setzen oder absetzen, wie der Kunstausdruck lautet (s. Tabulatur).

Integer valor notarum (latein.) war in der Mensuralmusik die Bezeichnung für die eigentliche Zeitdauer der Noten unter dem gewöhnlichen Taktzeichen, von welcher in der *Augmentatio* und *Diminutio* abgewichen wurde (s. Mensuralnotenschrift).

Intendant de musique (französ.; ital.: *Intendente*), der Intendant oder Oberaufseher der Musik, heisst Derjenige, welcher bei Hofbühnen, Hofkapellen u. s. w. die oberste Verwaltung führt und die Verbindung zwischen dem betreffenden Institute und dem Herrscher vermittelt. Seiner Stellung nach gehört er zu den höheren Hofchargen, weshalb bisher auch in der Regel ein Hofcavalier mit diesem Amte betraut wurde. In Frankreich ist im Laufe der Zeit die Bezeichnung I. auf jeden ersten Vorsteher, Direktor einer Kapelle, Musikdirektor u. s. w. übergegangen.

Interludium (latein.), das Zwischenspiel (s. d.), besonders bei Chorälen.

Intermedium (latein.) oder *Intermezzo* (ital; französ.: *intermède* oder *farce*), zu deutsch Zwischenspiel, nennt man zunächst jedes Tonstück, welches zur Ausfüllung einer langen Pause in einem grösseren oder zwischen zwei kleineren Schauspielen dient (s. Entr'act). Sodann und hauptsächlich bezeichnet es eine kleine dramatische Darstellung, am häufigsten in Form eines Singspiels, welches, ohne grosse Ansprüche zu machen, den Zuschauer und Zuhörer humoristisch unterhalten soll und häufig als Lückenbüsser zur Ausfüllung des Theaterabends gebraucht, oder auch von reisenden Sängern angewendet wird, um sich dem Publikum im dramatischen Gesang vortheilhaft, und zwar ohne viel Vorbereitungen mit grösserem Bühnenpersonal, zu zeigen. Das I. ist keine Erfindung der neueren Italiener, die es allerdings besonders pflegten und ausbildeten; denn schon die Alten kannten gewisse kurze, abgerissene, locker aneinandergeknüpfte Darstellungen, durch welche sie den Uebergang von einem Stücke zu dem anderen machten und zugleich längere Zwischenräume der Zeit ausfüllten. Das I., wie es jetzt vorkommt, ist vorzüglich eine kleine komische Oper, in welcher eine, höchstens zwei Personen auftreten, hin und wieder auch noch eine stumme Person betheiligt ist, und die weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem nachfolgenden Stücke in irgend einer Verbindung steht. Da die Kritik an diese Art Erzeugnisse, weil sie durch die geringe Anzahl Personen sehr beschränkt sind, keine strengen Anforderungen zu machen scheint, so fühlt man sich von denselben hinlänglich befriedigt, wenn sie sich nur durch Laune und komische Kraft auszeichnen, ohne es gerade mit dem inneren Zusammenhange der eng begrenzten Handlung sehr genau zu nehmen. Die ersten Intermezzi der Italiener sollen in Madrigalen bestanden haben, welche zwischen den Aufzügen abgesungen wurden und auf das Stück Beziehung hatten, aber bald von ihrer ersten Bestimmung sich entfernend, zu selbstständigen, durch P. F. Valentini (um 1650 lebend) sogar seriösen Stücken geworden sein. Als eines der ältesten und schönsten Intermezzi gilt Bardi's »*Il combattimento d'Apolline col serpente*«, von dem Sänger Caccini in Musik gesetzt, und 1590 aufgeführt. Auch in den älteren französischen Opern kommen Intermezzi unter dem Namen Rondeaux oder Sarabanden vor, um mittelst derselben den Sängern Zeit zur Erholung, dem Publikum Abwechselung zu verschaffen. Die von Jacques Offenbach 1856 für das kleine Theater der *Bouffes parisiens* in Paris geschaffenen kleinen Singstücke (»Die beiden Blinden«, »Die beiden Fischer« u. s. w.), sowie die zu gleicher Zeit von dem französischen Sänger Levassor auf Reisen auch in Deutschland vorgeführten Soloscenen sind im Grunde nichts anderes als französische Intermezzi im italienischen Sinne des Wortes, nur dass die bezeichnende echte, unverwüstliche Komik darin schon vielfach in niedrige Possenreisserei ausartete.

Interpunction (aus dem Latein.) nennt man die gesetzmässige Anwendung gewisser Schriftzeichen (Punkt, Kolon, Komma, Fragezeichen u. s. w.), durch welche die Verbindung und Trennung Dessen, was in einer Rede, dem Sinne nach, zusammengehört oder getrennt werden muss, und die Hebung und Senkung

der Stimme angedeutet werden, so dass sie in ersterer Hinsicht der logischen Deutlichkeit, in der anderen der Vollkommenheit des mündlichen Vortrags dienen. Die Morgenländer kennen nur Tonzeichen, aber keine eigentlichen I.szeichen; die Römer hatten zwar den Namen I., verbanden aber damit, ebenso wie die Griechen, einen blos oratorischen oder declamatorischen Begriff und deuteten sie schriftlich oft gar nicht, oder höchstens durch einen Punkt am Ende des Satzes oder durch neue Linienanfänge an. Die neuere, grösstentheils grammatische I. ist angeblich eine Erfindung des alexandrinischen Grammatikers Aristophanes, aber erst seit Ende des 15. Jahrhunderts bediente man sich derselben, gemäss dem Beispiele der gelehrten venetianischen Buchdrucker Manucci, die als Schöpfer der gegenwärtigen I.smethode anzusehen sind, nach festeren Regeln. Auf diese Regeln hat der Vocalcomponist der Bestimmtheit und Deutlichkeit, ja der Richtigkeit seiner Tonverbindungen wegen genau zu achten, und mit Recht werden jetzt mehr wie früher Fahrlässigkeiten in dieser Beziehung scharf gerügt. Musikalisch gut declamirte Gesangstücke werden auch die I. gehörig berücksichtigt haben, widrigenfalls sich den Sängern ein Feld eröffnet, da nachzuhelfen, wo der Componist gefehlt haben sollte. Wie vortrefflich auch die Parenthese musikalisch wiedergegeben werden kann, davon giebt die Tonphrase zu den Worten »Dräuend wohl dem Mörder« in der grossen Arie des Max in C. M. v. Weber's »Freischütz« Beweis.

Interrogativus sc. accentus (latein.), s. *Accentus ecclesiasticus*.

Interrotto (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung unterbrochen, abgebrochen.

Interruption (französ.; ital.: *interruzione*), die Unterbrechung, das plötzliche Abbrechen z. B. einer Stimme, welche einen bestimmten Tongang begonnen hatte und die Beendigung desselben einer anderen Stimme überlässt.

Intervall (vom latein. *intervallum* — der Raum zwischen den Pallisaden; daher auch »Zwischenraum«, »Entfernung«, »Raum«). In der Musik ist der Begriff I. in dreierlei Auffassung gebräuchlich. 1. Die erstere Auffassung ergiebt sich aus folgenden Definitionen: »Die Vergleichung zweyer Töne, in Ansehung ihrer Grösse, oder die Vergleichung einer Stufe der Tonleiter mit einer anderen, in Betracht ihrer Entfernung, nennt man ein I.« (H. Chr. Koch, »Versuch einer Anleit. zur Comp.«, 1782, I. S. 40). — »Jeder (höhere) Ton, welcher mit einem tieferen verglichen wird, oder wie Sulzer schreibt: ‚das Verhältniss zweyer Töne in Absicht ihrer Höhe', heisst ein I., weil beyde Töne in einer gewissen Weite von einander entfernt sind. Noch Andere sagen: ‚Der Raum oder die Entfernung von einem Tone zum anderen'; desgleichen: ‚Die Bestimmung eines Tones nach seinem Abstande vom Grundtone' u. dergl. m. Auch übersetzen Einige das Wort I. durch Ton- oder Stimmweite« (D. G. Türk, »Clavierschule«, 1789, S. 53). »I. ist der Raum zwischen zwey Tönen von verschiedener Grösse, oder die Vergleichung einer Stufe der Tonleiter mit einer anderen in Betracht ihrer Entfernung« (H. Chr. Koch, »Musik. Lexicon«, 1802, S. 796). »Das Verhältniss von zwei nicht völlig gleich hohen Tönen, der Unterschied der Höhe eines Tones gegen die Tonhöhe eines anderen, die Entfernung von einem höheren zu einem tieferen, heisst I., d. h. Zwischenraum, Tonunterschied, Tonentfernung.« — 2. Nach einer zweiten Auffassung versteht man unter I. jeden zweistimmigen Zusammenklang ganz im Allgemeinen. — 3. Endlich heisst (in unrichtiger Weise) auch jeder Ton eines Zusammenklanges als solcher ein I. — Weiteres über Benennung, Eintheilung und Behandlung der I.e findet sich unter Intervallenlehre. O. T.

Intervallenberechnung, s. Intervallenlehre und Kanonik.

Intervallenlehre. Sie war Jahrhunderte lang der wichtigste Theil der musikalischen Wissenschaft, zugleich aber auch eine Hauptplage der Musiktreibenden, und noch heut zu Tage bildet sie die unentbehrliche Grundlage, gleichzeitig aber auch, so leicht die Sache an sich ist, die unverständlichste und unverstandenste Parthie in den meisten Lehrbüchern der Harmonie. Dieser

Lehre vor allen Dingen und den mit ihr verknüpften mathematischen Berechnungen und metaphysischen Speculationen ist es zuzuschreiben, wenn die Theorie der Musik zeitweilig einen ungemessenen Ruf der Wissenschaftlichkeit erhielt, zeitweilig aber auch als müssige Speculation angesehen werden konnte, der jede praktische Bedeutung, ja jede Bedeutung überhaupt abzusprechen sei. In welchen Irrthümern diese Wissenschaft Jahrhunderte hindurch befangen war, ist schon unter »Consonanz«, »Harmonielehre« und an anderen Orten angedeutet; hier ist daher nur noch zu betrachten, inwiefern die I. zu den verschiedenen Zeiten für die Praxis von Bedeutung war, event. was sie an praktisch verwerthbaren Resultaten fand oder gefunden zu haben meinte.

Schon bei den altgriechischen und lateinischen Musikschriftstellern gilt die I. für einen wichtigen Theil des theoretischen Unterrichts (s. Griechische Musik). Die Kenntniss der Intervalle und die Eintheilung der letzteren bot wenig Schwierigkeiten*), da man nur 14 verschiedene einfache Intervalle annahm, und unsere Eintheilung in grosse, kleine, verminderte und übermässige Intervalle ganz unbekannt war. Das Nothwendige hierüber findet man unter Consonanz und Griechische Musik. Viel complicirter dagegen war die mathematische Berechnung der Intervalle, da man hierbei nach den verschiedenen Klanggeschlechtern und deren Gattungen verschiedene Wege einschlagen musste. »So wie es die Musici heutiges Tages machen, dass sie für die zwölf halben Töne ihrer Octave alle Tage eine neue Art von Temperatur zum Vorschein bringen: so machten es die Alten in Ansehung der Berechnung der vier Töne ihrer Tetrachorde; und um eine Art der Berechnung von der anderen zu unterscheiden, theilten sie ihre Klanggeschlechter in verschiedene Gattungen, und bezeichneten selbige mit gewissen Nahmen, die sie theils von der Art der Berechnung selber, theils von der, dieser Berechnung zugeeigneten Kraft entlehnten« (Marpurg, a. a. O. S. 144).

Pythagoras, der älteste griechische Theoretiker, von dem derartige Berechnungen durch lateinische Schriftsteller aufbewahrt sind, war mit den richtigen Verhältnissen der Saitenlängen für einzelne Intervalle bekannt; gleichwohl ist er hinter die wahren natürlichen Verhältnisse der anderen Intervalle nicht gekommen. »Das Ohr musste sich bei ihm nach den Zahlen richten, und, weil er sich, dem Vorurtheile der Alten für den Quoternionem (die heilige Vierzahl) zu Folge, vorgenommen hatte, alle einfache Rationen, die diesen Umfang überschritten, für dissonirend zu erkennen: so hatten die Zahlen 5 : 4 : 6 folglich das Unglück, von der Anzahl seiner Consonanzen ausgeschlossen zu werden. Man weiss aus dem Plutarch, dass der Quoternio bei den Griechen in solchem Ansehen stand, dass man gar bei demselben zu schwören pflegte« (a. a. O. S. 147). Pythagoras nahm bekanntlich die Differenz zwischen der Quinte (*Diapente*, mit dem Verhältniss der Saitenlängen 3 : 2) und der Quarte (*Diatessaron* = 4 : 3) als Ganzton (*Tonus* = 9 : 8, da $^2/_3 : ^3/_4 = ^8/_9$, s. Subtraction der Intervalle) an. Zwei solche Ganztöne ($c:d = 9:8$ und $d:e = 9:8$) bildeten seine grosse Terz (*Ditonus* = $c:e = 81:64$, da $^8/_9 \times ^8/_9 = ^{64}/_{81}$, s. Addition der Intervalle), — und die Differenz zwischen diesem Intervall und der Quarte (4 : 3) wiederum war sein Halbton (*Hemitonium* = $e:f = 256:243$, da $^3/_4 : ^{64}/_{81} = ^{243}/_{256}$, s. Subtraction der Intervalle). Wie man sieht, verwendete Pythagoras nur Quinten und Octaven (die Quarte ist ja nur eine umgekehrte Quinte), und aus den Artikeln Intervall, Tonsystem u. s. f. ist bekannt, dass dann alle seine grossen Terzen um das syntonische Komma (81 : 80) zu gross sein mussten. »Eine solche, um das syntonische Comma 81 : 80 zu starke grosse Terz konnte freilich auf dem Monochord nicht angenehm ins

*) „Wir bemerken nur, dass, da wir nicht allein mehrere geschickte Töne zur Musik haben, als die Alten, sondern zugleich die Verhältnisse der Intervallen, Dank sei es dem Zarlino, besser kennen, als jene sie gekannt haben, unsere heutige Lehre hievon von weit grösserem Umfange, als bei ihnen ist“ (Fr. W. Marpurg, „Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik“, Berlin, 1759, S. 97).

Gehör fallen, wenn gleich die grosse Terz in der Praxi, wo die Sänger und Spieler solche in ihrem natürlichen Verhältnisse nahmen, das Ohr nicht beleidigte. Pythagoras aber urtheilte von der grossen Terz nach der aus seinem Monochord ihr gegebenen Ration« (a. a. O.). Wenn die grossen Terzen falsch waren, so mussten natürlich auch die kleinen Terzen und die grossen und kleinen Sexten falsch werden. Die grossen Terzen und die grossen Sexten sind nämlich immer um dasselbe Intervall zu gross, um welches die kleinen Terzen und die kleinen Sexten zu klein sind. »Man hätte denken sollen, dass, als die pythagorische Secte von dem Aristoxenus verdrungen, und die Arithmetik auf ihrem Throne erschüttert ward, die Terzen und Sexten ein sanfter Schicksal hätten erfahren müssen. Aber Aristoxenus, der auf das Gehör pochte, hatte gleichwohl noch nicht Gehör genug, diesen Intervallen Recht wiederfahren zu lassen. Wenn er gleich in seinem chromatisch-toniäischen Geschlecht den Ohren eine kleine Terz in der Ration 6:5 vorstellte: so kam ihm, weil er seiner Abweichung von den Pythagoräern ungeachtet, noch an den vier ersteren Zahlen hängen blieb, diese 6:5 gleichwohl noch nicht consonirend vor; und übrigens brachte er, in verschiedenen Eintheilungen der Klanggeschlechte, noch schlechtere Rationen für die Terzen und Sexten zum Vorschein, als sie jemahls Pythagoras gehabt hatte.« »Derjenige, unter dessen Händen die Klanggeschlechte eine bessere Form zu allererst bekamen, war Didymus, und Ptolomäus folgte seinen Spuren. Beyde brachten die Ration 5:4 für die grosse Terz in ihr diatonisch-syntonisches Klanggeschlecht. Sie bedienten sich dabey zu gleicher Zeit der Ration 6:5 für die kleine Terz; aber sowohl dem einen als dem andern, fehlte es entweder an Herz, oder an Gehör, diese Intervalle in dem besagten Verhalte für consonirend zu erkennen. Sie liessen es immer bei der alten Meinung bewenden; ihr Zirkel maass gut; aber ihr Ohr hörte falsch« (a. a. O. S. 147 ff.).

Die Berechnungen des Pythagoras, wie sie durch Aristides Quintilianus mitgetheilt werden, beziehen sich nur auf das diatonische Klanggeschlecht (s. Klanggeschlecht). Schon vor der Zeit des Aristoxenus aber wurden das chromatische und das enharmonische Geschlecht mit in Rechnung gezogen. Die Berechnungen des Aristoxenus, denen sich auch Aristides Quintilianus und Euklides anschlossen, schlugen einen ganz anderen Weg ein. »Diese Harmoniker theilen den ganzen Ton in zwölf Theile; und nehmen den halben Ton zu sechs Zwölftheilen an. Ein Drittheilton bekömmt vier Zwölftheile, und ein Viertheilton drei Zwölftheile. Ein ganzes Tetrachord wird also in dreissig Theile unterschieden« (a. a. O. S. 150). Sie erhielten in den verschiedenen Klanggeschlechtern noch verschiedene Gattungen, so z. B. zwei diatonische mit den Eintheilungen:

$$a.\ {}^{6}/_{12} + {}^{9}/_{12} + {}^{15}/_{12} = {}^{1}/_{2}\ \text{Ton} + {}^{3}/_{4}\ \text{Ton} + 1^{1}/_{4}\ \text{Ton};$$

$$b.\ {}^{6}/_{12} + {}^{12}/_{12} + {}^{12}/_{12} = {}^{1}/_{2}\ \text{Ton} + 1\ \text{Ton} + 1\ \text{Ton}.$$

Ueber das erstere urtheilt Marpurg: »Das war ein sehr ungeschicktes Klanggeschlecht«; das zweite liegt zwischen der richtigen natürlichen Stimmung (s. Tonsystem) und unserer gleichschwebend-temperirten Stimmung, hat aber keineswegs die praktischen Vorzüge der letzteren Temperatur. »Zwischen den Zeiten des Aristoxenus und des Ptolomäus blühten Archytas, Gaudentius und Didymus. Archytas wechselte die Ration 9:8 mit 8:7 ab, und brachte dadurch eine grosse Terz in der Ration 9:7 zum Vorschein. Gaudentius behielte die pythagorischen Verhältnisse für die beyden Terzen, nahm aber annoch den halben Ton 2187:2048 zu Hülfe, um vermittelst desselben sein chromatisches Geschlecht zu bilden. Didymus wechselte zu allererst die Ration 9:8 mit der von 10:9 für die zween auf einander folgenden ganzen Töne ab, und brachte dadurch die wahre Ration der grossen Terz 5:4 zum Vorschein. Ptolomäus behielte die didymischen Rationen bey, und that nichts anderes, als dass er selbige in seinem syntonisch-diatonischen System versetzte, und wo jener 10:9 gebraucht hatte, die Ration 9:8 anbrachte. Aber keiner von allen diesen

erkannte die Terzen und Sexten für Consonanzen« (a. a. O. S. 154). Es folgen nun die Berechnungen, und zwar aus Raumersparniss nur für das diatonisch-syntonische Klanggeschlecht.

Namen der Töne.	Länge der Saiten:			
	a. bei Pythagoras.	*b.* bei Archytas.	*c.* bei Didymus.	*d.* bei Ptolomäus.
a^1	2304	63	36	36
g^1	2592	$70^{7}/_{8}$	$40^{1}/_{2}$	40
f^1	2916	81	45	45
e^1	3072	84	48	48
d^1	3456	$94^{1}/_{2}$	54	$53^{1}/_{3}$
c^1	3888	108	60	60
h	4096	112	64	$64^{4}/_{5}$
a	4608	126	72	72
g	5184	$141^{3}/_{4}$	81	80
f	5832	162	90	90
e	6144	168	96	96
d	6912	189	108	$106^{2}/_{3}$
c	7776	216	120	120
H	8192	224	128	$129^{3}/_{5}$
A	9216	252	144	144

Die verschiedenen Intervalle erhalten dadurch folgende Verhältnisse der Saitenlängen:

Art der Intervalle.	Verhältniss der Saitenlängen:			
	a. bei Pythagoras.	*b.* bei Archytas.	*c.* bei Didymus.	*d.* bei Ptolomäus.
A. **Halbtöne** (kleine Secunden):				
H : c	256 : 243	28 : 27	16 : 15	27 : 25
e : f	„	„	„	16 : 15
B. **Ganztöne** (grosse Secunden):				
A : H	9 : 8	9 : 8	9 : 8	10 : 9
c : d	„	8 : 7	10 : 9	9 : 8
d : e	„	9 : 8	9 : 8	10 : 9
f : g	„	8 : 7	10 : 9	9 : 8
g : a	„	9 : 8	9 : 8	10 : 9
C. **Kleine Terzen:**				
A : c	32 : 27	7 : 6	6 : 5	6 : 5
H : d	„	32 : 27	32 : 27	„
d : f	„	7 : 6	6 : 5	32 : 27
e : g	„	32 : 27	32 : 27	6 : 5
D. **Grosse Terzen:**				
c : e	81 : 64	9 : 7	5 : 4	5 : 4
f : a	„	„	„	„
E. **Quarten:**				
A : d	4 : 3	4 : 3	4 : 3	27 : 20
H : e	„	„	„	4 : 3
c : f	„	„	„	„
d : g	„	„	„	„
e : a	„	„	„	„
$g : c^1$	„	21 : 16	27 : 20	„

Für die übrigen Intervalle ist die Angabe überflüssig, da man sie als Umkehrungen der gegebenen Intervalle ansehen kann, und daher nur in dem Verhältnisse des umzukehrenden Intervalls vor der Umkehrung desselben die erste Zahl zu halbiren oder die zweite Zahl zu verdoppeln hat. So ist das Verhältniss der Quinte (als umgekehrte Quarte) = 3 : 2 oder 6 : 4, da $^4/_2 : 3 = 2 : 3$ und $4 : (3 \times 2) = 4 : 6$ ist, und diese Verhältnisse umgekehrt = 3 : 2 oder = 6 : 4 ergeben. Ueber die Bedeutung, welche diese Berechnungen für die Praxis gehabt haben, lässt sich Marpurg a. a. O. (S. 144 ff.) — und wie ich meine, mit vollem Rechte — wie folgt aus: »So wenig die Sänger ein Monochord in ihrer Kähle hatten, so wenig hatten die Theoretiker eins in ihren Ohren. Man schrieb und rechnete, und die Praktiker thaten, was sie konnten. Ich erstrecke das Können auf alles, was der Natur der menschlichen Stimme möglich ist, und supponire also den vortrefflichsten Sänger. Man bildete sich ein zu hören, was man nicht hörte, und jeder fand ein Vergnügen in der Einbildung. Es ist einem geübten Sänger gar nicht unmöglich, zwischen dem Intervalle eines halben Tones einen mittlern Ton anzugeben. Wir haben auf unsern Theatern alle Tage die Probe davon. Aber um wie viel differirt dieser mittlere Ton von dem untern oder obern Ende des halben Tons? Welches Ohr ist im Stande, diese Grösse ohne Vergleichung mit einem Monochorde zu bestimmen, oder welche Stimme hat diese Grösse dergestalt in ihrer Gewalt, dass sie solche niemahls verfehlt, und weder unten noch oben überschreitet? Lasst uns ehrlich seyn, und der menschlichen Natur nichts über ihre Kräfte zueignen. Nach allem diesen sind die verschiedenen Berechnungen der verschiedenen alten Klanggeschlechte nur eine blosse Grille der Theoretiker gewesen, die man nicht einmahl zur Wirklichkeit zu bringen, gesucht hat. Ich nehme meinen Beweiss daher, weil sie für diese verschiedenen Eintheilungen der Geschlechte keine besondere Noten haben. Bei keinem Scribenten findet man andere Noten, als für eine einzige Art vom diatonischen, chromatischen oder enharmonischen Klanggeschlecht.«

Die antike I. behielt, soweit es sich um den mathematischen Theil derselben handelt, bis ins 16. Jahrhundert hinein ihre Geltung. »Auf eben die Art« (lässt sich Marpurg a. a. O. S. 143 ff. vernehmen), »als Gaudentius von der grossen Terz und vom Tritonus spricht, welches letztere Intervall aber er hätte weglassen können, spricht annoch vor etwann zweyhundert Jahren der berühmte Faber Stapulensis von den beyden Terzen, wenn er schreibt: dass, wenn selbige gleich das Gehör ungemein vergnügen, solche dennoch desswegen für keine Consonanzen zu halten sind. Ja unter den praktischen Tonkünstlern hat sich keiner vor dem Orlandus Lassus, die Terz zu Anfang oder Schluss eines Stückes zu gebrauchen, unterstanden. Derjenige, der zwar nicht zuerst eingesehen, dass die Terzen und Sexten zu den Consonanzen gehören, doch solches zuerst öffentlich gelehrt hat, ist Glareanus« (Dodek. Libr. I. p. 26). »Bey dem allen scheint die wahre Ration der Terzen und Sexten dem Glarean noch nicht bekannt gewesen zu seyn. Wenigstens hat er keine damit übereinstimmende Berechnung seiner Lehre beygefüget, und hat also dem Zarlino die Ehre aufbehalten, die wahren natürlichen Verhältnisse der Töne zu entwickeln.« In Beziehung auf den von Marpurg zuerst genannten Schriftsteller äussert sich Ambros (»Gesch. der Mus.« III. S. 155): »Ein anderer, etwas älterer französischer Musikschriftsteller, Jacobus Faber Stapulensis (eigentlich Jacques Lefèbre aus Étaples bei Amiens), stürzte sich in seinen 1496 zu Paris erschienenen «*Elementa musicalia*« (1510, 1552 neu unter dem Titel »*Musica demonstrata*«) kopfüber in ganz abstrakte antike Theorieen und Intervallenrechnereien.« »Es ist zu verwundern« (fährt Marpurg a. a. O. S. 163 fort), »dass der grosse Reformator der Tonkunst, der berühmte Guido Aretinus, da er die Tetrachorde abschafte, nicht auch zugleich die Berechnungen der Töne zu verbessern suchte. Doch es lässet sich nicht alles mit einmahl unternehmen. Er that was ihm zu seiner Zeit möglich war.« »Guido Aretinus

begnügte sich, nach Art der Alten seine Töne zu berechnen, wenn er sie gleich schon anders zu brauchen wusste.« Marpurg bringt nun eine von Guido in seinem »*Introduct.*« aufgestellte »Gamme«, die sich in nichts von den altgriechischen Tonleiterberechnungen unterscheidet.

Erst Ende des 15. Jahrhunderts begann man, die Nothwendigkeit einer Aenderung in der Berechnung einzusehen, ohne indessen diese Aenderung wirklich zu erreichen. »Mit Gafor (sein Hauptwerk, die »*Practica musicae*«, erschien zuerst 1496 und erlebte bis 1512 noch sechs Auflagen) beginnt eine tiefer eingehende und untersuchende Musiktheorie, er ist der Vorläufer des Zarlino; von ausgebreitetem Wissen und mit den Schriften der griechischen Tonlehrer vertraut, soweit dies damals möglich war, sucht er in seinen Werken die Theorie der Alten mit der neueren Tonwissenschaft und Compositionspraxis in Beziehung und, soweit thunlich, in Einklang zu bringen.« »Ein Zeitgenosse des Gafor ist der Spanier Bartolomeo Ramo de Pareja, geboren um 1440 zu Baeza in Andalusien, Schüler des Johann von Mons, Lehrer der Musik erst zu Toledo, nachher zu Bologna. Ein von ihm verfasster »*Tractatus de Musica*« erschien zu Bologna im J. 1482. Nach Burney soll Bartolomeo zuerst die Nothwendigkeit einer Temperatur der Töne für den praktischen Gebrauch erkannt und, wiewohl nicht ohne Widerspruch zu finden, behauptet haben« (A. v. Dommer, »Handbuch der Musikgesch.« S. 110). In Beziehung auf den letztgenannten Schriftsteller, den er Bartolomeo de Ramis-Pareja nennt, theilt Ambros (a. a. O. III. S. 166 ff.) mit: »Zwei Punkte waren es, in denen der ausgezeichnete Mann einen über die Schranken seiner Zeit dringenden Blick bewies — und gerade um dieser zwei Punkte willen wurde er mit erbittertem Hasse verfolgt. Er war der erste, der sich für eine Temperirung der Töne aussprach; er war es ferner, der zuerst statt der Hexachorde das Octavensystem als das einzig wahre eingeführt wissen wollte. Seine Auseinandersetzungen darüber hat er in seinem »*De musica tractatus*« (Bologna, 1482) niedergelegt. Er will das Komma mit dem Verhältnisse 80:81 als ein beirrendes Element beseitigen und geht in einer Art Dilemma auf den Gegenstand los. Entweder, sagt er, empfinden wir das Komma, oder wir empfinden es nicht. Ist ersteres der Fall, so muss man es auf alle Intervalle vertheilen und so verschwinden machen; empfinden wir es nicht, so braucht man es nicht erst zu beseitigen. Auf keinen Fall gehört ein solches Scheinwesen in die Theorie, und es ist übel gethan, es hier eine so grosse und störende Rolle spielen zu lassen«. »Das Unternehmen Bartolomeo's erschien den Zeitgenossen als ein Attentat, und Nicolaus Burcius trat noch in demselben Jahre mit einem Büchlein hervor: ‚Vertheidigung Guido's gegen einen gewissen Spanier, den Fälscher der Wahrheit', wo, wie man sieht, das Schimpfen schon auf dem Titelblatte anfängt und im Texte mit Nachdruck fortgesetzt wird: Dieser Unverschämte, ruft Burci aus, dieser spanische Dickkopf, dieser Frevler erfrecht sich gegen Guido, der allen Philosophen an Heiligkeit und Gelehrsamkeit vorangeht, mit seinen einfältigen Possen verleumderisch und ränkevoll aufzutreten; ja nicht gegen Guido allein, denn er schmäht, zerreisst und fällt mit seinem Hundegebelle auch alle jene an, die Guido's Lehren folgen.« Es entwickelte sich hieraus eine Jahrzehnte währende heftige literarische Fehde, in welche auch Gafor gezogen wurde, der lebhafte Einsprache gegen die von Bartolomeo vorgeschlagene Ausgleichung that und später in der maasslosesten Weise gegen einen Schüler Bartolomeo's vorging (»*Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*«, Turin, 1520).

Zu einer wirklichen Aenderung gelangte man erst durch Zarlino. »Die meisten diatonischen und chromatischen Berechnungen, die wir angeführt haben, sind bis zur Zeit des berühmten Zarlino bei den Theoretikern Mode geblieben. Dieser Fürst der neueren Musik, wie ihn Brossard nennet, nahm sich vor, die Theorie zu verbessern, und er hat diese Verbesserung mit allgemeinem Beyfalle zu Stande gebracht. Er legte die guten Berechnungen des

Didymus und Ptolomäus zu Grunde, bauete hierauf, und gieng weiter. Seinen Lehrsätzen haben wir es zu verdanken, dass wir die wahren natürlichen Verhältnisse der Intervalle kennen, und wissen, dass die Terzen und Sexten unter die Consonanzen gehören. Er verwandelte den Quaternionem des Pythagoras 1. 2. 3. 4. in den Senionem 1. 2. 3. 4. 5. 6, und vereinigte dadurch Zirkel und Gehör; ein Ruhm, wornach Ptolomäus strebte, den er aber nicht so glücklich gewesen ist, zu erhalten.« »Man würde aber ohne den Zarlino nicht so weit in der Musik gekommen sein, als geschehen ist; und Neidhardt, dem die itzigen Zeiten die gleichschwebende Temperatur schuldig sind, würde solche schlecht berechnet haben, wenn er nicht zuvor die wahren natürlichen Tonverhältnisse gekannt hätte. Auf was für eine Art Zarlino das didymische und ptolomäische System verglichen, wird man aus folgenden Vorstellungen sehen:

	c : *d*,	*d* : *e*,	*e* : *f*,	*f* : *g*,	*g* : *a*,	*a* : *h*,	*h* : c^1.
Didymus:	10:9,	9:8,	16:15,	10:9,	9:8,	9:8,	16:15.
Ptolomäus:	9:8,	10:9,	16:15,	9:8,	10:9,	10:9,	27:25.
Zarlino:	9:8,	10:9,	16:15,	9:8,	10:9,	9:8,	16:15.

Diejenigen, die bishero den Didymus für den Urheber des letzten Klanggeschlechts gehalten haben, können sich itzo eines andern belehren, und versichert sein, dass Printz Recht; Neidhardt aber Unrecht hat« (Marpurg, a. a. O. S. 164 ff.). Die von Zarlino aufgestellte Scala hat alle Quinten, Terzen und deren Umkehrungen richtig, bis auf die Quinte $d:a = 40:27$ und die Terz $d:f = 32:27$, nebst deren Umkehrungen. Die Töne und Intervalle dieser Scala entsprechen, wie man unter Tonartleiter und Tonsystem nachlesen mag, genau denjenigen Verhältnissen, in welchen die Töne jeder Durtonartleiter des natürlichen Systems unter einander stehen müssen, und die für die Theorie die einzig maassgebenden sind; in der Praxis aber, und besonders für Tasteninstrumente, ist diese Stimmung vollkommen unbrauchbar (s. Tonsystem und Temperatur). Zarlino stellte seine Scala aber auch nur für das diatonische Geschlecht auf; er selbst und andere mit ihm erkannten schon damals, dass für die Einrichtung der Tasteninstrumente eine Temperatur nothwendig sei: »So ist die Scala Syntona auch nicht desswegen erfunden, dass, wann sie mit den andern Scalis, alss Chromatica, und Enharmonica würde zusammen gesetzet, man einen Hauffen Subsemitonia wolte zusammen bringen, nein, dieses ist auch schon längst versuchet, und verworffen, wie in des Zarlini »*Supplementis*« zu lesen: Dann, da er gesehen, dass es sich in praxi nehmlich in denen Consecutionibus nicht practiciren liesse, approbirete er die Temperatur in so viel mehr. So hat auch der berühmte Vincentius Galiläi, welcher im vorigen Seculo geschrieben, gemerket, dass man mit den Subsemitoniis nicht ausskommen könnte, darum hat er sehr grossen Fleiss auf die Temperatur gewendet, welchen Keplerus insonderheit lobet« (Andr. Werckmeister, »*Hypomnemata musica* oder Musicalisches Memorial«, 1697, S. 25).

Ueber den Weg, der zunächst eingeschlagen wurde, berichtet Werckmeister (a. a. O. S. 21 ff.): »Es hat zwar der Ptolomäus die Tertien und Sexten in reinen proportionibus gehabt, wie aus seinen tetrachordis erhellet, aber er hat doch dieselben vor keine reine Consonantien erkennen wollen. Nachgehends sind sie wieder auf unreine Tertien gefallen weil da auch die Quinten alle rein worden, die da kein völlig Comma in der Schwebung ertragen können, wie im Nothfall die Tertien. Dieses hat nun biss zum Ende des vorigen Seculi gewehret, da Bartholom. Ramus, dem gefolget Zarlinus, eine neue Scalam, welche Scala Syntona genennet wird, erfunden, worin denen Tertien und Sexten ihre rechtmässigen Proportiones zugeeignet werden, da die Ordnung der Proportional-Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6 biss 8 ganz richtig, und alle Consonantien darinnen enthalten so, dass nunmehro alles, was etwa von den Musicis möchte erfunden werden, durch die Lehre der Proportionen examiniren, und untersuchen könne, ob es mit der Natur und Vernunfftgründen möge übereinkommen.«

»Es haben auch die alten Musici sich sehr bekümmert üm die Eintheilungen der Töne oder wie sie die Scalas möchten einrichten, und hat fast ein jeder Philosophus und Musicus seine eigene Abtheilung gehabt, daher kommen die vielfältigen tetrachorda: Auss diesen sind endlich drey *genera Musica* herkommen, alss das Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum; In diesen dreyen *generibus* sind sie doch nicht einig worden, denn einer hat so gewolt, der andere anders, sonderlich ist das Semitonium 15:16 in dem Genere Enharmonico und Franchino so vielfältig getheilet, dass man bei dem Zarlino allein bey die acht Species findet: Einer hat dieses Semitonium in zwei *diaschismata* 30:31, 31:32 getheilet, der andere hat es wieder in *diesin majorem et minorem* 125:128 und 24:25. Die übrigen haben wieder sonderliche Meinungen gehabet. Also ist es auch in den andern generibus ergangen: hiermit haben sie sich lange Zeit gequälet, sind daher bewogen worden, alle drey genera zusammen zu setzen, da sie dann in die 16. Claves in einer Octave bekommen, nachdem sie aber gemercket dass man keine beständige reine harmoniam in den Consecutionibus erlangen können, sind sie auf die Temperaturen bedacht gewesen, und finde bey dem Zarlino fürnehmlich drey Temperamenta, doch nur was das genus Diatonicum anbelanget: Da man nun in diesem genere alle Tertien rein haben können indem Quinten nur $^1/_4$ commatis geschwebet, so hat man auch damals kein ander genus annehmen wollen, alss das Diatonicum.« »Da aber die Natur ein mehres gesuchet, hat man das genus chromaticum darzu nehmen müssen, und die kleinen Semitonia mit eingemischet: Es ist aber hiermit noch nicht gut gewesen, diese semitonia haben nothwendig mit den genere diatonico müssen temperiret werden, damit auch diese Scala mixta hat können brauchbar gemachet werden, wie nun die Scala diatonica Syntona alle Tertien in der Temperatur hat rein haben können, und alle Quinten $^1/_4$ commat. schweben müssen, also ist ein Irrthum daher entstanden bey einigen, die da meinen, es könnten alle Tertien in der Scala temperata diatonico-chromatico Enharmonica rein sein.«

Wie falsch dieser Weg ist, das weist Werckmeister an einem anderen Orte (»Musikalische Temperatur«, 1691, S. 1 und 53) ausführlich nach, und er kommt (a. a. O. S. 56) zu folgendem Schlusse: »Es scheinet dieser Process in den ersten acht Octaven als vom *C g. g d. D A. A e. E H. H fis. Fis cis. Cis Gis* sehr favorabel, und konte wohl angehen, aber so man weiter gehet *gis dis. Dis B. B f. F c,* so werden erstlich die absurditäten im Clavier offenbahr. Oder wenn man das Genus diatonicum also temperiren will, durch einen Abschnitt eines Viertels vom commate in jeder quinta, so gehet es auch wohl an, denn alle Tertien bleiben rein, als *F c. c g. g d. D A. A e.* Wie kann man aber ausskommen mit denen andern clavibus? wo bleiben denn *Cis. Dis. Fis. Gis. B?*« Werckmeister selbst ist darüber, worauf es ankommt, vollständig klar. »Dass aber die Temperatur, da alle Quinten $^1/_4$ comma unter sich schweben sollen, ein gantz ungereimt und falsch Ding ist, kann noch zum Ueberfluss aus dem sogenannten circulo quintarum erwiesen werden: Denn wenn wir durch alle quinten hindurch gehen, wie folgend soll angezeiget werden, bleibet eine proportion, die den terminum, woraus der Anfang der quinten gemachet worden, gar ein klein wenig mehr als ein comma*) überschreitet, und selbes subtile intervallum erhöhet. Da hingegen in besagter falschen Temperatur 12 Vierthel, das ist 3 commate herunter getrieben worden, so alle quinten $^1/_4$ comma schweben sollen: Wie nun durch den Umgang der reinen quinten, der letzte clavis den Punkt, woraus der Anfang gemachet worden, ein wenig über ein comma übersteiget, und hingegen durch den Umgang der durch ein Viertel comm. herunter gelassenen quinten, 12 Viertel comm. herunter kommen, also ist durch die Vernunft leicht abzunehmen, dass noch 8 Viertel

*) Nämlich um das Intervall 73:74 oder ein ditonisches oder pythagoräisches Komma.

comm. weiter herunter von dem Anfangs-Punkte geschritten worden, und dass in einer richtigen Temperatur nur vier Viertbel in etlichen quinten herunter schweben müssen, wenn der Punkt, woraus wir gegangen, wieder erlanget werden soll. Es können auch diese vier Viertbel und die kleine differens in andere Theile getheilet werden, weil die Temperaturen auf unterschiedliche Weise können angestellet werden. Die Schwebung kann aber nicht weiter herunter kommen, als der excessus in den Zirckel der reinen quinten es erfordert: Allbier wird auch die kleine differens in die commata eingetheilet, weil sie der Sensus nicht begreifen kann« (Werckmeister, Temp. S. 64). Trotz dieser Klarheit gelangte Werckmeister nicht auf die gleichschwebende Temperatur, sondern schlägt ungleichschwebende Temperaturen vor. »Also müssen nur etliche Quinten in der rechten Temperatur hernieder gelassen werden, denn wie viel die vollkommenen reinen Quinten über die Octav gestiegen, so viel und nicht mehr muss wieder ersetzet werden, damit die Octave mit der Wurtzel, worinn wir den Anfang gemachet, möge rein bleiben« (a. a. O.).

Der erste, welcher darauf kam, die gleichschwebende Temperatur für die Praxis zu empfehlen, war Joh. Georg Neidhardt (s. Temperatur). »Wir wissen aber nunmehro, Gott Lob! dass man, nach Maassgebung der zwölff chromatischen Kläng, mit zwölffteln vom commate, und mit keiner andern Eintheilung, zu verfahren habe, wenn ein gutes und leidliches Temperament soll getroffen werden. Welches wir, der Erfindung nach, dem Herrn Neidhard zu danken haben. Mich soll verlangen, wer es dereinst in allen Stücken *ad Praxin* bringen wird« (Mattheson, »Exemplarische Organistenprobe«, 1719, S. 253). Mattheson hält übrigens nicht sonderlich viel von den Bestrebungen zur Herstellung einer guten Temperatur. »Nur bloss die Claviere und Harffen allein, als abgetheilte und abgemessene Spiel-Zeuge, sind dieser Schwierigkeit unterworffen, dass man bey ihrer Stimmung seine Zuflucht zur Temperatur nehmen muss, wovon in vielen Büchern ein solches Wesen gemacht wird, als ob der gantzen Welt Wolfahrt am einzigen Clavier läge. Denn die menschlichen Stimmen, die geblasene, gestrichene etc. brauchen dieses Flickwerks so wenig, dass sie durch den Athem, oder auch durch die Finger und andere natürliche Hülffs-Mittel, ohne den geringsten künstlichen Circkel-Stich, das rechte Fleckgen treffen können« (Mattheson, »Vollkommner Capellmeister«, 1739). »Und wenn die Temperatur-Kunst auch bey allen Instrumenten nöthig oder nützlich wäre, so machte doch ihre richtige Stimmung ebenso wenig eine Musik aus, als ein feingedeckter Tisch ohne Speisen eine Mahlzeit sein kann« (a. a. O. S. 465).

Es ist bekannt, dass die Neidhardt'sche Idee nicht gleich allgemeinen Anklang fand. Mattheson fragt (»Exempl. Organistenprobe«, Einleitung S. 99): »Wo ist denn diese gewünschte, gleichschwebende Temperatur? Ich habe sie noch nirgend, als in des Herrn Neidhardts Buche angetroffen.« »Und ob ich gleich jene, oder eine reinere Temperaturam, auf alle Art und Weise billige, verlange und zu befördern suche, so ist sie doch, so viel ich weiss, nie recht *ad Praxin* gebracht. So lange aber, biss solches geschiehet, muss man gleichwohl seine Eintheilung nach der gewöhnlichen und gebräuchlichen Fabrique machen, und warten, dass dereinst eine neuere und reinere eingeführet werde, denn das sind keine Sachen, die etwan von einem oder andern Wohlgesinnten, oder von einer überzeugenden Schrift, sondern von viel tausend Menschen, die ihre Hand-Arbeit darnach einrichten müssen, depentirt. Und die lassen sich so leicht von einem Privato nichts, das ihnen neu scheinet, vorschreiben, ob es gleich noch so vernünfftig seyn möchte.« Und Mattheson hat noch lange Recht behalten. Durfte doch Chr. Gottlieb Schröter noch 1747 behaupten, die Neidhardt'sche Temperatur sei nicht gleichschwebend, was G. Andr. Sorge (»Gründliche Untersuchung«, 1754) erst noch glaubte widerlegen zu müssen. Es ist für uns jetzt sehr leicht einzusehen, dass die Zarlino'sche Scala, indem man dieselbe von den verschiedensten Tönen aus bildet, auf das natürliche Tonsystem führt, das Moritz Hauptmann theilweise neu entdeckte und andere

Theoretiker vervollkommneten, und das für die Theorie das einzig maassgebende sein kann. Ebenso wenig Schwierigkeiten macht es uns, zu erkennen, dass die gleichschwebende Temperatur die richtigste und consequenteste, für die Praxis aber unbedingt nothwendige Vereinfachung dieses Tonsystems ergiebt. Gleichwohl sind noch bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein vielfache Versuche gemacht worden, die gestellte Aufgabe in anderem Sinne zu lösen (s. Tonsystem und Temperatur); ja noch heutigen Tages beruhigt man sich nicht. Will doch Mor. Hauptmann (»Die Natur der Harmonik«) die gleichschwebende Temperatur als »Nothlüge« verbannt sehen, und Helmholtz (»Lehre von den Tonempfindungen«) versucht, eine praktisch anwendbare Scala für das natürliche Tonsystem zu erfinden. Andere meinen gar, auf die ungleichschwebenden Temperaturen, ja selbst bis auf Pythagoras zurückgehen zu müssen. So bestimmt die königl. Akad. der Künste zu Berlin in einem Erlasse (Stiehl, »Centralblatt«, 1871, Märzheft), dass in dem Unterrichte der Seminaristen die Zarlino'sche Stimmung zu Grunde zu legen sei; so stützt E. Naumann (»Bestimmung der Tonverhältnisse«, Leipzig, 1858) seine Berechnungen auf das Pythagoräische Tonsystem, und bei A. v. Dommer (»Handbuch der Musikgesch.«, S. 462) findet sich folgende Auslassung: »Die gleichschwebende Temperatur machte als die praktisch dienlichste immer allgemeiner sich geltend, wiewohl noch heutigen Tages die Theoretiker das in der Natur begründete Pythagoräische Reine-Quint-System zur Grundlage ihrer Berechnungen nehmen, sowie auch Sänger und Spieler auf Instrumenten mit bestimmbarer Tonhöhe ihm unwillkürlich folgen.« Was haben da die Bemühungen der de Ramis. Salinas, Zarlino, Werckmeister, Neidhardt, Schröter, Sorge u. s. f. u. s. f. genützt?

Ganz andere Fortschritte über die alten Griechen hinaus sind dagegen nach anderen Seiten in der I. gemacht worden. Diese Fortschritte sind namentlich der Entwickelung der mehrstimmigen Musik zu danken, welche bekanntlich ihren nachweisbaren Ursprung in dem Organum und der Diaphonie (s. d.) des Hucbald und Guido von Arezzo hatte. Hucbald und Guido waren freilich noch immer Anhänger der griechischen Theorie; gleichwohl sind sie die Ursache dazu, dass sich die Tonkünstler der späteren Zeit von der griechischen Musiklehre, oder doch wenigstens von einzelnen nachtheiligen Lehrsätzen derselben, emancipirten. »Der mehrstimmige Gesang wurde zum Kunstbedürfniss, aber ihm gegenüber sah man sich von der griechischen Tradition völlig im Stich gelassen, daher, und zwar zum Heil der Sache, auf eigene Versuche hingewiesen. Mit Hucbald's Organum und Guido's Diaphonien allein mochte man sich nicht mehr begnügen; wenn sie auch fortgeübt wurden, so begann doch die Ahnung eines Besseren aufzugehen. Man kam allmälig dahin, den Pythagoräischen Satz, dass in der Musik nicht dem Gehör sondern der Berechnung und Messung das endgültige Richteramt zustände, nicht mehr als eine unumstössliche Offenbarung anzusehen. Schon Guido hatte vom Boethius respectwidrig gesprochen und gemeint, er sei wohl für den Philosophen gut, für den Sänger aber eigentlich unbrauchbar. Daher experimentirte man auf eigene Hand und auf gut Glück, und mögen, wie denn kaum anders denkbar, die Resultate vorläufig auch nur einem noch ganz in der Kindheit liegenden Gehöre einige Befriedigung zu gewähren vermocht haben, so war doch der nunmehr eintretende Zustand, seiner Verworrenheit ungeachtet, wenigstens in sofern gesunder, als die Praxis nicht mehr von Theoremen, welche selbst auf schwachen Füssen einherwankten, sich gängeln liess, sondern vielmehr der Theorie frisch und muthig voraufzugehen begann und nicht mehr von der griechischen Speculation allein, welche zwar als System ganz stattlich sich ausnahm, schliesslich aber nur grosse Rechenexempel und keine Musik ergab, sich abhängig machte« (A. v. Dommer, »Handbuch der Musikgesch.«, S. 56).

Die in Folge jener Emancipation von der griechischen Theorie gemachten Fortschritte in der Lehre müssen sich im 12. Jahrhundert vollzogen haben;

»denn schon vom Anfange des folgenden 13. Jahrhunderts sind uns Schriften überliefert, welche die abgehandelten Gegenstände bereits in einer so geordneten Weise vortragen, dass man nicht anders kann als annehmen, einer so systematischen Darstellung sei schon eine längere praktische Uebung voraufgegangen, das was die Schriften erklären, sei nur ein Extract aus in der Praxis längst gang und gäbe Gewordenem« (Dommer, a. a. O. S. 57). Uebrigens sind ja neuerdings durch Coussemacker's Forschungen die Namen verschiedener Tonlehrer bekannt geworden, die sich schon im 12. Jahrhundert mit der Mensuralmusik beschäftigten. Aus den Diaphonien hatte sich nach und nach eine andere Art mehrstimmigen Gesanges entwickelt, der sogenannte Discantus oder Déchant (s. d.). In ihm, so barbarisch er auch im Anfange noch sein mochte, traten doch die Stimmen schon selbstständiger einander gegenüber, und die Beobachtungen, welche das Gehör beim Discantisiren ganz unwillkürlich anstellen musste, führten zu einer besseren Kenntniss von der Natur der Intervalle, und somit zu verschiedenen Berichtigungen in der I. selbst.

Diese Fortschritte gingen nach den neuesten Forschungen zunächst von Paris aus. »Wie Paris mit seiner weitberühmten Universität als der erste und wahre Sitz der Wissenschaft galt, zu dem die Schüler aus allen Landen herbeiströmten, hatte auch die Musik, welche als schöne Kunst kaum, als Wissenschaft und Gottesdienst desto entschiedener gewürdigt wurde, an dieser Hochschule der Welt ihre, zum Theil sehr angesehene und berühmte Lehrer, wie unter Andern, lange vor Jean de Muris, jenen ersten oder älteren Franco, auch Franco von Paris genannt (Franco primus, Franco Parisiensis), dessen Unterscheidung von dem jüngeren Franco, dem Franco von Cöln (Franco de Colonia), mit dem er das Verdienst gemein hat einer der epochemachenden Meister der Mensurallehre zu sein, erst in neuester Zeit (dem »trefflichen Coussemacker«) zweifellos gelungen ist. — Warum war nun gerade Frankreich berufen? Weil die Musik wesentlich als Wissenschaft galt, der Centralsitz wissenschaftlichen Lebens aber die Pariser Universität war. Aber die Musik konnte trotz des Gelehrtentalars, den man ihr umhing, doch nicht ganz vergessen, dass sie eigentlich eine Kunst sei, die geübt sein will. Den Theoretikern der Pariser Schule schlossen sich zahlreiche Praktiker an, oder vielmehr die gelehrten Theoretiker waren meist zugleich auch wohlgeübte Praktiker.« »Auch die improvisirenden Déchanteurs mögen sich oft in der ausgearbeiteten Composition versucht haben.« »Die constructive Technik dieser Tonsätze entspricht den Lehren vom Diskantus, wie sie in den gleichzeitigen Traktaten vorgetragen werden. Es ist das System der Gegenbewegung mit zusammentreffenden vollkommenen Consonanzen.« »Diese Art von Composition war weit mehr, was das Wort im buchstäblichen Sinne sagt, ein blosses Zusammensetzen, eine Art rein mechanischer Operation als wirkliche Erfindung.« Die Lehren von der Mensur und vom Diskantus »wurden immer kürzer zusammengefasst.« »Eine ganze Reihe von Namen jener Epoche ist an das Licht hervorgetreten: Dank sei es einem neuestens von Coussemacker veröffentlichten Traktate *de mensuris et discantu* im britischen Museum, der, zu Ende des 13. Jahrhunderts geschrieben, offenbar von einem wohlunterrichteten Verfasser herrührt. Hier treffen wir die Namen von Meistern, die theilweise ins 12. Jahrhundert zurückreichen.« »Endlich traten die beiden Franco reformatorisch auf und änderten mannigfach die bisherigen Regeln. Franco von Cöln hat, wie wir sehen, ganz Recht, wenn er in einigen allgemeinen Worten darauf hindeutet, dass vor ihm viele die Mensuralmusik gepflegt haben, und er ist nicht blos Ueberlieferer einer überkommenen Kunstpraxis, sondern hat Verdienste um die Neugestaltung derselben« (s. Ambros, »Gesch. d. Mus.« III. S. 17 ff.).

Franco's »*Musica et ars cantus mensurabilis*« — (bei Gerbert »*Script.*« III. abgedruckt) — beschäftigt sich auch mit der Intervallenordnung. Ueber die Art, wie er die Intervalle eintheilte, findet man Mittheilung unter Consonanz (II. S. 561). Seine Auseinandersetzungen beziehen sich auf den notirten

Discantus und nicht auf den blos extemporirten; sie sind aber in Beziehung auf den Gebrauch der Intervalle in der Harmonie völlig dunkel und unverständlich. Eine ganz wesentliche Fortbildung der I. findet man bei zwei »fast gleichzeitig zu Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts lebenden Tonlehrern«. »Der eine ist Marchettus de Padua, von welchem zwei bei Gerbert abgedruckte Schriften auf uns gekommen sind.« »Der zweite und noch wichtigere ist Johannes de Muris um 1330, Doctor der Sorbonne zu Paris, von umfänglichem Wissen in der Philosophie, Mathematik und Musik. Die von ihm und Marchettus aufgestellten Regeln für den harmonischen Gebrauch der Intervalle beweisen, dass das Gefühl für natürliche gesangmässige Fortschreitung der Stimmen und Reinheit der Zusammenklänge bereits sehr merklich sich verfeinert hatte, und dass man schon zur Erkenntniss des Wesens der Con- und Dissonanz gelangt war. Ein Discantus, fordert Joh. de Muris, soll stets mit einer vollkommenen Consonanz anheben und schliessen; die Dissonanz kommt zwar noch nicht gebunden, sondern nur im Durchgange vor, doch soll sie immer in eine Consonanz sich auflösen, nicht Dissonanz auf Dissonanz folgen. Ferner sollen Parallelen vollkommener Consonanzen — also des Unisono, der Octav und Quint (die Quart erwähnt er hier merkwürdiger Weise gar nicht) — soweit irgend möglich vermieden werden, und die Gegenbewegung der Stimmen wird als die beste empfohlen. Alles Regeln, welche, wie auch die meisten der von Joh. de Muris aufgestellten Harmoniefortschreitungen, bis auf den heutigen Tag ihre Geltung im Contrapunkt behauptet haben« (Dommer, a. a. O. S. 63), und die deshalb »contrapunktische Regeln« heissen. Dem Joh. de Muris wird auch zugeschrieben, für den mehrstimmigen Satz den Ausdruck Contrapunkt (s. d.) zuerst gebraucht zu haben.

Ein höchst bedeutender Nachfolger dieser beiden war Ugolino de Orvieto (Ugolinus Urbevetanus), der etwa um 1400 gelebt hat. »Er behandelt den planen und den figurirten Gesang, den Contrapunkt, die Mensural- und die Proportionenlehre in sehr umfangreich angelegten Abhandlungen.« »Zum Schlusse, im 4. Buche, verläuft sich das Werk freilich in weitläufige und für die Musik wenig oder gar nicht fruchtbringende Untersuchungen über die Proportionenlehre. Die Regeln vom Contrapunkt werden auch weitläufig und casuistisch (wiewohl bei weitem noch nicht so entwickelt wie bei Tinctoris) in lateinischen Gedächtnissversen vorgetragen; es sind im Grunde genommen geklärte Dechantirregeln, das System der Gegenbewegung herrscht vor, die Schritte selbst sind so tadellos und rein als man nur wünschen mag. Aber von der eigentlichen Dissonanz und ihrer richtigen Verwerthung weiss Ugolino noch nicht das Mindeste, für ihn sind Terzen unvollkommene Consonanzen oder Dissonanzen« (Ambros, a. a. O. III. 147 ff.).

Von nun an beschäftigten sich die Lehrer und Theoretiker besonders mit der Lehre von den Kirchentonarten (s. d.). Im genauen Zusammenhang hiermit stand die Lehre über den Gebrauch der zufälligen Erhöhungen und Vertiefungen (der Accidentalen). Aus dieser Lehre aber wiederum gewann man neue Regeln über die Benutzung der Intervalle. Wollte man nämlich die Diatonik consequent festhalten, so machten sich oft übelklingende Tonfolgen und unleidliche Zusammenklänge fühlbar. Forschte man nach, so fand man als Ursache immer das »*mi* contra *fa*«, d. h. das Zusammentreffen des unteren Tones (*h*) des einen Halbtonschrittes einer Tonleiter (*h—c*) mit dem oberen Tone (*f*) des anderen Halbtonschrittes (*e—f*) derselben Scala. »Zunächst spukt dieser ‚Musikteufel' im Zusammenklange des Tritonus und in dessen Umkehrung, dem Semidiapente, ferner in der unvollkommenen Octav (*Ottava imperfetta*); man griff, um ihn zu bannen und die ‚Himmelsharmonie *mi—fa*' erklingen zu machen, nach dem ♭ *rotundum*. Die Theorie griff das Wahrgenommene ganz abstract auf, und mancher ältere Lehrer stellte die ‚Vollendung' der unvollkommenen Intervalle als ausnahmsloses Gebot hin (so Burtius, »*Music. opusculum*«). Die Praxis unterschied aber sehr richtig, dass, insbesondere in

den Mittelstimmen, Triton und Semidiapente nichts Anstössiges habe, und wendete die verminderte Quinte im Sinne der Quinte des Dreiklanges der siebenten Stufe der Durscala oder der zweiten und fünften der Mollscala (seltener als *Dominante septime*) an.« »Bei den Theoretikern kam der Triton in den schlimmsten Verruf: ‚er ist', sagt Tinctoris, ‚ein so feindseliges Intervall, dass er nicht allein das Ohr beleidigt, sondern auch ohne Zwischentöne äusserst schwer zu treffen ist', und Aron nennt den Triton ebenfalls hart und äusserst schwer und nur in stufenweiser Fortschreitung anwendbar« (Ambros, a. a. O. III. S. 100 ff.). Auch die Anwendung des Halbtonschrittes in der Cadenz VII—VIII führte man auf die Vermeidung des «*mi* contra *fa*« zurück, und kam somit zu Regeln über die Cadenzbildung, welche von den Praktikern schon längst unwillkürlich befolgt, aber erst von Zarlino als allgemeines Gesetz ausgesprochen wurden.

Gleichzeitig gestaltete sich nach und nach die Lehre vom Contrapunkt »in mannichfaltiger Ausbildung zu einem umfangreichen Ganzen«. »Die drei Bücher vom Contrapunkt von Tinctoris, die er 1477 zu Neapel schrieb, nehmen schon einen ganz anderen Standpunkt ein, als die alten Dechantirtractate.« Das wesentlichste in dieser Lehre bildet die Kenntniss der Consonanzen und Dissonanzen und die gesetzmässigen Verbindungen derselben. »Die Consonanzen, sagt Tinctoris, sind das Wesentliche, die Dissonanzen das zuweilen Erlaubte. Die an sich widrige Wirkung der letzteren wird durch die Schnelligkeit, mit der sie vorüber eilen, unmerklich gemacht. Keine Dissonanz darf die Dauer eines Taktes haben, geschweige denn die Dauer einer Brevis. Jede Dissonanz muss so eingereiht werden, dass sie, auf- oder absteigend, immer nach einer ihr zunächst gelegenen Consonanz angebracht werde, die Secunde nach dem Einklange oder der Terz u. s. w. Eben so soll von der Dissonanz stufenweise zur nächsten Consonanz fortgeschritten werden, nur in sehr seltenen Fällen darf die Fortschreitung in die Terz geschehen. Neben dem schnellen Durchgange ist auch die Syncopirung geeignet, die Einführung einer Dissonanz zu vermitteln. Die Dissonanz darf als solche gar nicht merkbar werden, sonst verdirbt sie den Gesang.« »Unter den Consonanzen ist, nächst der Octave, die Quinte das vollkommenste Intervall.« »In jener älteren Musik eröffnet sehr oft der Zusammenklang von Grundton und Quinte ein Tonstück, doch tritt dann alsbald die Terz hinzu und rundet und füllt das Tongebilde. Die Cadenz wird im Verlaufe des Tonstückes selten terzenlos gebildet, desto öfter der letzte Schluss. Der Grund dieser Eigenthümlichkeit lag in der ‚Generalregel', welche Tinctoris den übrigen voranstellt: ‚jeder Contrapunkt müsse mit einer vollkommenen Consonanz beginnen und enden'. Kömmt in einem Schlussaccorde die Terz vor, so soll sie gross, nicht klein sein.« »Dass Quint- und Octavparallelen nach wie vor verpönt blieben, versteht sich von selbst; wiewohl es noch zu Tinctoris Zeiten Lehrer gab, die dergleichen, wenigstens mit Einschränkungen, erlauben wollten.« »Die Zeit der Quintenangst und Quintensucherei kam weit später.« »Verdeckte Quinten gelten vollends nicht für fehlerhaft, sogar im zweistimmigen Satze werden sie ungescheut angewendet.« »Octavenparallelen werden mit Recht weit strenger gemieden; die wenigen Stellen, wo sie vorkommen, dürfen weniger als Licenzen denn als Fehler gelten« (Ambros, a. a. O. III. S. 111—116).

Diesen Fortschritt verdankt die Theorie vorzugsweise dem Umstande, dass die Theoretiker, »statt sich in das Dunkel tiefsinniger Speculationen zu hüllen, ihre Lehre sich der lebendigen Kunst zuwenden und über das durch die fortgesetzte Kunstübung bereits thatsächlich Gewonnene Rechnung legen« liessen. Die Praktiker aber liessen sich eben nur durch ihre eigenen Beobachtungen leiten. »Die fortgesetzte Uebung in den Sängerschulen, den Sängerchören half einen reichen Schatz von Beobachtungen und Erfahrungen gewinnen, auf welche die speculirende Theorie hinter ihrer Studirlampe nimmer gerathen konnte. Was wohl zusammenklinge, was dem gebildeten Tonsinn erfreulich

oder widrig sei, lernte sich aus dem unmittelbar erhaltenen Eindruck unvergleichlich besser als aus den Pythagoräisch-Boëthischen Rationen.« »Die glänzenden Leistungen der Componisten konnten nicht verfehlen die Aufmerksamkeit der Theoretiker, der Schriftsteller und Lehrer zu erregen, welche hier freilich Dinge fanden, von denen sich ihre Gelehrsamkeit nichts hatte träumen lassen.« Die Theoretiker jener Zeit, vor allen Tinctoris, verloren sich nicht in antikisirende Forschungen. »Zu ästhetisiren ist Tinctoris Sache durchaus nicht, er suchte vor Allem die constructiven Gesetze: ist nur erst der Körper der Musik tadellos gesund, wird sich auch der gesunde Geist einfinden« (Ambros, a. a. O. III. 141 ff.).

Eine andere Richtung stellte sich zur Zeit des berühmten Franchinus Gafor (1451—1522) ein, der »so ziemlich als das Haupt der italienischen Musikgelehrten um 1500 gelten darf.« Es fingen, »wie es im Zeitalter des Humanismus nicht anders sein konnte, die von den Niederländern glücklich gebannten Gespenster des Boethius, Aristoxenus u. s. w. wieder an beträchtlich zu spuken.« Gafor selbst beschäftigte sich sehr mit der antiken Musiklehre, und »was er aus seinen griechischen Traktaten gelernt, das lehrt er sofort mit einer Freude, die wirklich etwas Naives hat, in seinem Traktat *De harmonia musicorum instrumentorum.* Nicht nur gegen Tinctoris, auch gegen Gafors eigene Schriften aus der Zeit, bevor er von dem griechischen Baum der Erkenntniss gegessen, ist dieses Buch ein schlimmer Rückschritt in unfruchtbare Antiquitäten und trübe Phantastik.« »Das einzige *Diffinitorium terminorum musicorum* von Tinktoris mit seiner praktischen Brauchbarkeit weht diese schwere Gelehrsamkeit wie Spreu in alle Winde.« Gleichzeitige Theoretiker waren Pietro Aron, Adam von Fulda, Sebastian Virdung, Martin Agricola, Lucas Lossius, Jacobus Faber Stapulensis, Steffano Vaneo, Andreas Ornitoparchus u. A. Ihre Lehre ist im wesentlichen diejenige des Tinctoris, wenn auch bisweilen kürzer und klarer zusammengefasst.

Weit über Gafor's Standpunkt erhob sich der Schweizer Heinrich Loritz (Loritus) von Glarus, genannt Glareanus (geboren 1488) in seinem »Dodekachordon« (Basel, 1547), freilich hauptsächlich nur insofern, als es sich um die Lehre von den Tonarten handelte. In Beziehung auf die I. suchte er so viel als möglich zwischen den neueren Lehren und den altgriechischen eine Vereinigung zu erzielen. Einen ähnlichen Standpunkt nehmen die gleichzeitigen Schriftsteller ein (Hermann Finck, Sebald Heyden, Gregor Faber u. A.). »Dass auch sie vor Allem die Belehrung in den antiken Autoren suchten, lag im Geiste ihrer Zeit, glaubte man doch dort Belehrung für Alles und Jedes suchen zu müssen.«

Die neu erwachte Begeisterung für die antike Kunst und Wissenschaft war es, die einen Fortschritt in Beziehung auf Berechnung und Anwendung der Intervalle u. s. f. verhinderte. Erst Zarlino gelang es, über Tinctoris hinaus zu kommen, indem er, sowohl in der Berechnung, wie in der Theorie überhaupt, die Terzen und Sexten in ihre Rechte als Consonanzen einsetzte (s. S. 439 u. 441). »Wie aber die tiefste Speculation, wenn sie einmal von bestimmten, für unverrückbar gehaltenen Voraussetzungen ausging, zuweilen die einfachsten klar vor Augen liegenden Wahrheiten übersah, beweist unter andern der Umstand, dass die Intervallberechnung, die jedes Intervall abstract und an und für sich auffasste, die Erkenntniss einer ganz einfach aufliegenden Sache verhinderte, die Erkenntniss der Intervallumkehrung, kraft deren die Terz zur Sexte, die Quart zur Quinte wird u. s. w. Bei Tinctoris, Gafor u. s. w. findet sich darüber auch nicht die leiseste Andeutung.« »Ebenso findet sich von unserer auf Accordbildung beruhenden Harmonielehre bei den Theoretikern eigentlich gar keine Spur.« »Es waren aber wiederum die praktischen Tonsetzer, welche die hierher gehörigen Gesetze durch den natürlichen Schick und Takt beobachteten, und weil das Ohr endlich ein unbestechlicher Richter blieb. Aus einer einzigen Motette eines der grossen Meister hätte

die Musiklehre ganz neue und wunderbare Dinge lernen können, hätte sie nur dafür Augen gehabt« (Ambros, a. a. O. S. 163). So nachtheilig die antikisirende Richtung der damaligen Zeit für die Theorie der Musik war, so nützlich sollte sie für die Praxis der Tonkunst werden. Führte sie doch auf die Erfindung des einstimmigen Gesanges (s. Recitativ, Galileo u. s. f.). Aber auch der Theorie hat sie, freilich nur indirekt, genützt, indem jene Erfindung wiederum auf die Anwendung des sogenannten Generalbasses führte.

Noch wichtiger fast als für den Contrapunkt war die Lehre von der Behandlung der Intervalle in der Composition für die zu Anfang des 17. Jahrhunderts sich entwickelnde Generalbasslehre (s. d.). Sie wird daher auch von dieser Zeit ab mit einer Gründlichkeit und Ausführlichkeit behandelt, die nichts zu wünschen übrig lässt. So umfasst Wolfgang Casp. Printz' Werk über die Behandlung der Consonanzen über 300 Druckseiten. Dieses Werk ist etwas eingehender zu betrachten, weil es die zu seiner Zeit gültigen Lehren übersichtlich zusammenfasst und auf allgemeine Principien zurückzuführen sucht. Sein Titel lautet: »*Exercitationes Musicae theoretico-practicae curiosae de Concordantiis singulis*, d. i. Musikalische Wissenschaft und Kunstübungen von jedweden Concordantien« (Dresden, 1689). Das Titelkupfer zeigt auf der einen Seite Pythagoras, auf der anderen Zarlino; der erstere trägt eine Tafel mit den Zahlen 1. 2. 3. 4, der andere dagegen eine solche mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. (s. S. 441). Das Werk zerfällt in einen allgemeineren Theil (»Prodromus«) und in acht »Kunstübungen«, von denen sich jede mit einem besonderen Intervall (Prime, Octave, Quinte etc.) und dessen Behandlung befasst. Der Prodromus bringt nun zunächst eine Auseinandersetzung über die verschiedenen Arten von Verhältnissen (»Proportionen«), in denen die verschiedenen Intervalle hinsichtlich der Saitenlängen ihrer Töne stehen können. Diese Verhältnisse werden zunächst eingetheilt in *aequale* (1 : 1, 3 : 3 u. s. f.) und *inaequale* (4 : 3, 7 : 4 u. s. f.). Die *inaequalen* zerfallen dann wieder in »grosse« und »kleine«, für auf- und abwärts zu messende Intervalle. Jede dieser Arten wird dann wieder in fünf Unterabtheilungen gebracht, je nachdem die kleinere Zahl in der grösseren nur einmal mit Rest, oder mehrmals mit oder ohne Rest enthalten ist (*a.* 2 : 3, *b.* 3 : 5, *c.* 3 : 9, *d.* 3 : 7, *e.* 3 : 11).

Dann führt er (S. 8) die verschiedenen Gesichtspunkte an, welche man bei der Fortschreitung von und zu den Consonanzen zu beachten hat: »Wir müssen aber für allen Dingen betrachten, was in Progressu, oder Transitu Concordantiarum in acht zu nehmen sey. Denn ohne dieses wird ein Musikus Poëtikus nichts fruchtbarliches ausrichten. Derselben Sache nun, so in Transitum Concordantiarum in acht zu nehmen seyn, seyn fünferley: 1. *Proportio Concordantiae mutandae*, oder derjenigen Concordanz, so fort gehet, und verändert wird. 2. *Proportio Concordantiae*, in welche jene gehet. 3. *Motus* oder die Bewegung der Stimmen. 4. Die Intervalle, durch welche die Stimmen in die folgende Concordanz gehen, und 5. *Relatio Obliqua*, erstlich des Obersten Soni der ersten Concordanz gegen dem Untersten der andern Concordanz; zum andern des untersten Soni der ersten gegen dem obersten Sonum der andern Concordanz.«

Es werden nun eine Anzahl allgemeiner Principien (»*Principia cognoscendi*« oder »*Axiomata*«) aufgestellt, von denen dann später besondere Lehrsätze (»*Theoremata*«) abgeleitet werden. Als »erstes und vornehmstes« Princip gilt folgender Satz: »Weil *Musicae Figuralis Finis internus* eine liebliche Harmonia ist, so ist alles, was solche Lieblichkeit aufheben, oder verhindern kan, verwerfflich: Hergegen ist alles anzunehmen, was solche Lieblichkeit *reverà* verursachet, und befördert.« Dann folgen als weitere Axiomata folgende Sätze: 2. »Ein jeglicher Gegenwurff des Sinnes (*objectum sensus*) so von dem Sinn leichtlich percipiret, und vernommen, und von dem Verstande vermittelst des Sinnes erkennet wird ist demselben angenehm.« 3. »Unter denen Objectis der Sinne ist nicht dasjenige dem Gemüthe am angenehmsten, welches von dem

sensu, oder Sinn sehr leicht, auch nicht dasjenige, welches sehr schwerlich, sondern dasjenige, welches nicht so leicht, dass es die natürliche Begierde, mit welcher die Sinne auf ihre Objecta fallen, gantz nicht erfülle, noch auch so beschwerlich, dass es den Sinn ermüde, percipiret, und vernommen wird.« 4. »Je leichter die Erkenntniss geschieht, je mehr vergnüget und beruhiget sie den Sinn.« 5. »Hergegen je schwerlicher etwas erkennet wird, je weniger vergnüget und beruhiget es den Sinn.« 6. »Sobald der Sinn vergnüget ist, verlanget er etwas anders, oder ist begierig der Veränderung.« 7. »Daher ist eine gute Varietät in der Musik so wohl, als in andern Dingen, sonderlich in acht zu nehmen: Angesehen alle gute Veränderung ergötzet, und belustiget.« 8. »Die Natur strebet allezeit nach der Vollkommenheit, und delectiret sich darinnen.« 9. »Die Natur hat Beliebung successivè, und per Gradûs fortzugehen.« 10. »Daher ist alle gar zu grosse und gehlinge Veränderung verdriesslich.« 11. »Was schwerlich von dem Verstande vermittelst des Sinnes erkennet wird, macht das Gemüth traurig.« 12. »So diese Beschwerlichkeit gar zu gross, verursacht es Verdruss.« 13. »Was in der Musik eine grössere Lieblichkeit erwecket, das ist zierlicher: Angesehen die musikalische Zierlichkeit in der Lieblichkeit bestehet.« 14. »Was der Ordnung der Natur gemäss ist, ist annehmlicher, als was der Ordnung der Natur nicht gemäss ist.«

Aus diesen Principien werden nun folgende Lehrsätze (Theoremata) entwickelt: 1. »*Proportio Aequalitatis* ist am allerleichtesten erkändlich.« 2. »Je mehr *Proportio Inaequalitatis* der *Proportioni Aequalitatis* sich nähert, je leichter ist sie zu erkennen, und je weiter sie von derselben abweichet, je schwerer ist selbige zu erkennen.« 3. »Alle Concordantien seyn lieblich, und dem Gehör angenehm.« 4. »Die Perfecten Concordantien vergnügen das Gehör, und beruhigen dasselbe.« 5. »Unter denen Perfecten Concordantien geben Unisonus, und Octava die meiste Vergnügung.« 6. »Die Quinta vergnüget nicht allein das Gehör; sondern ist auch die aller angenehmste Concordanz.« 7. »Die Imperfecten Concordantien vergnügen, und beruhigen das Gehör nicht.« 8. »Der Anfang eines Musikalischen Stückes, oder Gesanges wird besser mit einer vollkommenen Concordanz gemacht, als mit einer Unvollkommenen.« 9. »Das Ende einer guten Harmoniae, wofern man dieselbe nicht aus gewissen Ursachen *ex abrupto* endiget, soll allezeit mit denen Perfecten Concordantien gemacht werden.« 10. »Jegliche Concordanz kan in alle Concordantien gehen, wenn in solchen *transitu* keine Ungeschicklichkeit mit unterläufft.« 11. »Die Concordantias Perfectas soll man nicht allein gebrauchen, sondern auch die Imperfecten mit untermengen.« 12. »Wenn man von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen gehen will, gehet man zierlicher in die nähere als in die abgelegenere.« 13. »Wenn man von einer Perfecten Concordanz zu einer Imperfecten gehen will, so liegt nichts daran, in welche Imperfecte man kommet.« 14. »Zween Unisoni, zwo Octaven und zwo Quinten sollen nicht unmittelbar auffeinander folgen.« 15. »*Motus Obliquus* ist der leichteste.« 16. »*Motus Rectus* ist der beschwerlichste.« 17. »*Motus Contrarius* ist der angenehmste.« 18. »Wenn man von einer Concordanz in die andere gehet, geschieht es am leichtesten *Motu Obliquo*, und am zierlichsten *Motu Contrario:* wofern nur sonsten keine Ungeschicklichkeit mit unterlaufft.« 19. »Wenn man von einer Concordanz in die andere gehet, geschieht solches am zierlichsten *per Gradus Generis Diatonici*.« 20. »Die kleinesten *Gradus Generis Diatonici* machen mehr Annehmlichkeit, wenn sie sich in der Oberen Stimme befinden, als wenn sie in der untern seyn.« 21. »Weil man in beyden Stimmen nicht allezeit *per Gradus* gehen kan, so werden in einer springende Intervalle zugelassen.« 22. »Die Sprünge werden zierlicher gebraucht in der untern Stimme als in der Obern.« 23. »Man kann bissweilen anstatt der *Graduum* auch *per Tertias* fortgehen.« 24. »Wenn beyde Stimmen in *Transitu* durch grössere Sprünge gehen, wird dadurch die Harmonia ungeschickt und unangenehm.« 25. »Durch Intervalla, so in beschwerlichen und *à Proportione Aequalitatis* ziemlich, doch nicht gar zu ferne abge-

legenen *Proportionibus* bestehen, kan man allein in traurigen *Affectibus exprimendis* gehen.« 26. »*Relatio Obliqua* ist in *Transitu Concordantiarum* wohl in acht zu nehmen. Denn wenn sie gut ist, gibt sie einen guten Effectum und macht den Transitum lieblich; hergegen wenn sie nicht gut ist, kann sie die Lieblichkeit verderben. Sie ist entweder *Relatio Harmonica* (wenn die beyden *Soni* beyder Stimmen, so einander Creutzweise gegen über stehen, concordiren), oder *Relatio Non-harmonica* (wenn dieselben beiden *Soni* mit einander dissoniren).« 27. »*Relatio Obliqua Harmonica* kan allezeit passiren.« 28. »*Relatio Non-harmonica*, wenn die einander creutzweiss gegen überstehenden *Soni Gradus Diatonicos*, oder deren Octaven machen, ist anzunehmen, und passiret allezeit.« 29. »Wenn in *Relatione Obliquà* die einander creutzweiss gegenüberstehende *Soni* in *distortis*, *ineptis* und *à Proportione Aequalitatis* gar zu weit abgelegen *Proportionibus* bestehen, machen sie einen Verdruss, und verderben die Harmoniam.« 30. »Wenn in *Relatione Obliquà* die beyden einander creutzweiss gegenüber stehende *Soni* zwar in beschwerlichen, und *à Proportione Aequalitatis* ziemlich, doch nicht allzusehr entfernten *Proportionibus* bestehen, machen sie die Harmoniam traurig, und ist eine solche *Relatio Non-harmonica* in traurigen Affectibus wohl zu gebrauchen, wird auch deswegen Tolerabilis genennet.« 31. »Von denen dreyen Perfectesten Concordantien in eine von den dreyen Perfectesten Concordantien *diversae speciei* gehet man, wenn alle beyde Stimmen sich bewegen, allein *Motu Contrario*, nicht *Recto*.« 32. »Von denen *Concordantiis Imperfectis*, und der *Tertia Majore* gehet man in die drey *Perfectissimas Motu Contrario*, nicht *Recto*.« 33. »Von allen Concordantien kan man in alle Concordantias kommen *Motu Obliquo*, wofern nur das Intervallum, wodurch die bewegende Stimme gehet, gut ist.« 34. »Von einer der dreyen Perfectesten Concordantien kan man in *Tertiam Majorem*, und in eine Imperfecte Concordanz gehen *Motu Recto* und *contrario*.« 35. »Von der *Tertia Majore*, und einer Imperfecten Concordanz kan man in Concordantiam Imperfectam gehen sowohl *Motu Recto*, als *Contrario*, wenn nur in acht genommen wird, was in acht zu nehmen ist.«

Dass Printz die Absicht hatte, die damals anerkannten Lehren der I. zusammen zu stellen, spricht er direkt aus: »Dieses seyn diejenigen Theoremata, welche einem Melopoetae zu wissen nöthig seyn, wenn er eine Harmoniam setzen, und Ursachen seines Satzes geben will.« »Hieraus siehet der günstige Leser, dass man die Regulas Componendi gar kurtz fassen kan. Denn in diesen 35 Theorematibus seyn nicht allein alle solche Regulae, sondern auch deren Rationes begriffen.« Freilich fügt er noch bei: »Wiewohl noch etwas mehr dazu gehöret« (a. a. O. S. 24).

In den hierauf folgenden acht »Kunstübungen« betrachtet Printz die einzelnen consonirenden Intervalle für sich, und zwar immer nach zwei Seiten hin. »Ich will aber so wohl an dem Unisono, als auch künfftig, geliebts Gott, an denen andern Concordantiis, zweyerley zu betrachten für mich nehmen: Erstlich, was *ad Theoriam;* und dann fürs andere, was *ad Praxin* gehöret.« Im ersten Theile jeder Kunstübung giebt er nun die einschlagenden Definitionen und die theoretischen Betrachtungen über das Wesen des betreffenden Intervalls, und zwar nach einander vom Einklange, von der Octave, von der Quinte, von der grossen Terz, von der Quarte, von der kleinen Terz, von der grossen Sexte und von der kleinen Sexte. Im zweiten Theile jeder »Kunstübung« folgen dann erst die allgemeinen Regeln vom Gebrauche des betreffenden Intervalls, und endlich Mittheilungen darüber, nach welchen Intervallen das betreffende Intervall unter den verschiedenen Bedingungen fortschreiten kann. Ueber den Einklang stellt er folgende allgemeine Regeln auf: 1. »Die Unisoni sollen in wenigstimmigen Cantionibus nicht offt gesetzt werden.« 2. »Der Unisonus wird gar zierlich gesetzt im Anfang, wenn eine Stimme allein anfänget, und die andere nach einer kleinen Pause mit einfällt.« 3. »Das Gehör soll am allermeisten vergnüget werden am Ende des Stückes, welches besser durch die

Octav, als durch die Quint: am besten aber durch den Unisonum geschehen kann.« 4. »Zween oder mehr Unisoni können continuiren, wenn beyde Stimmen auf demselben Tone bleiben, doch dass diese Continuatio nicht allzulange währe, oder in allzugrossen Noten bestehe.« 5. »Zween oder mehr Unisoni können nicht continuiren in Motu, wenn beide Stimmen sich bewegen in Cantionibus von wenig Stimmen.« 6. »Bei Progressum oder Transitum in alias Concordantias, wie nemlich der Unisonus in andere Concordantien sich verändere oder fortgehe, ist am ersten zu wissen, dass *Unisonus motu obliquo* in alle Consonantias gehen könne.« 7. »In *motu recto* hat man erstlich in acht zu nehmen, ob wenig Stimmen, oder viel vorhanden seyn. Seyn viel Stimmen, und alle *Triatis harmonicae partes* vorhanden, und genugsam augiret, so hat man etwas mehr Freyheit, als in wenig Stimmen, weil die Vielheit der Concordantien den übeln Transitum Unisoni leichtlich verdecket. Seyn aber wenig Stimmen, so muss der Transitus Unisoni auch zierlicher seyn, weil sonst das Gehör den schlimmen Transitum gar zu leicht apprehendirt, und also pertubirt und verdriesslich gemacht wird. Eben dieses muss auch observiret werden, in denen beyden äussersten Stimmen vollstimmiger Stücke, item in der obersten Vocal-Stimme und Fundament: Angesehen dieselben am leichtesten ins Gehöre fallen. Dergleichen ist auch in allen andern Concordantien in acht zu nehmen.« »Fürs andere soll man sehen, ob beyde Stimmen mit einander auf oder absteigen.« Es folgt nun eine Aufzählung der Intervalle, zu denen der Einklang unter den verschiedensten Bedingungen fortschreiten darf.

In ähnlich ausführlicher Weise werden dann die anderen consonanten Intervalle behandelt. Wer mit der Sache bekannt ist, der erkennt aus den aufgeführten Principien, Theoremen und Regeln, dass die gesammte Generalbasslehre über diesen Standpunkt nicht hinaus gekommen ist, ja dass noch heute viele Theoretiker nicht mehr und nicht besser Begründetes zu geben vermögen. Dass ihre Regeln nicht für alle Zeiten Gültigkeit haben konnten, war übrigens den alten Meistern nicht unbekannt. Werckmeister schreibt (»*Harmonologia Musica* oder Kurtze Anleitung zur Musikalischen Composition«, 1702) hierüber in der mystischen Weise seiner Zeit: »Dass aber das Untere von dem Obern regieret werde (nach dem bekannten Verse: *Astra regnat homines, sed Christus temperat astra*) und wie? ist schon längst von vielen Philosophis erwiesen worden.« »Wenn nun das Unterste von dem Obern regieret wird, so erscheinet hieraus, weil auch der Mensch von den Astris seine Bewegung hat, dass dahero immer die neuen Manieren in der Musik erfunden werden. Denn wie die Constellationes nicht eine Zeit wie die andere fallen, sondern immer eine Aenderung darinnen ist: also werden die Menschen oder Künstler nach solchen Constellationibus getrieben, wodurch die neuen inventionis an den Tag kommen.« Und Mattheson (»Vollkommner Capellmeister«, P. S.) entschuldigt sich folgendermaassen: »Warum ich aber die übermässige Septime *es*—dis^1, und die verkleinerte None *cis*—des^1 weder in dem Verzeichniss der Dissonantien, noch ihren Gebrauch angeführt habe, kömmt daher, weil solcher Gebrauch mir annoch zu geringe scheinet.« »Erfahre ich dereinst, dass sie sich bessern, und mehr Nutzen schaffen, so sollen sie auch Sitz und Stimme mit haben. Wer inzwischen weis und wol überlegt, dass sich die Theilung der Klänge ins unendliche erstrecket, und dass doch zuletzt all unser Wissen auch in diesem Stück unvollkommen ist, der wird sich desto leichter handeln lassen.«

Sehr erschwert wurde die Kenntniss der verschiedenen Intervalle und die Behandlung derselben dadurch, dass man, noch im Anschlusse an das alte beschränkte Tonsystem, die Intervalle nicht nach ihrer Notirung, sondern nach »ihrer eigentlichen Maasse und Proportion« beurtheilte, und z. B. *as*—dis^1 eine Quinte nannte. Mattheson (»Exemplarische Organistenprobe«, 1719, Einleitung S. 55 und 85 ff.) führt folgende Intervalle als gebräuchlich auf: »Gleichwie es zweyerley *hemitonia* und zweyerley *limmata* (oder überhaupt viererley *hemitonia*) nach itziger Stimmung in der Welt gibt, also auch dreyerley *Toni majores*

(die *ad Elementa* besonders gehören), viererley *Tertiae minores*, zweyerley *Tertiae majores;* fünferley Quarten, fünferley Quinten; zweyerley *Sextae minores*, viererley *Sextae majores;* viererley *Septimae minores*, und endlich viererley *Septimae majores* in heutiger *Scala diatono-chromatica* zu finden sind. Welches vielleicht eine Doctrina Intervallorum ist, die manchem noch wohl nie im Sinn gekommen, und etwas neu scheinen wird, ob sie gleich so alt ist, als die selbstständige Natur.« »Es sind die bekannten acht Genera Intervallorum (1) Hemitonium (2) Tonus (3) Tertia (4) Quarta (5) Quinta (6) Sexta (7) Septima (8) Octava; deren vielleicht nicht so bekannte 39 Species hier folgen:

I.
1. *Hemitonium minus.* 24 : 25 = *C* : *Cis*, *D* : *Dis*, *G* : *Gis*, *B* : *H*.
2. „ „ , *commate abundans l. Limma minus.* 128 : 135 = *F* : *Fis*.
3. „ *majus.* 15 : 16 = *Dis* : *E*, *E* : *F*, *Fis* : *G*, *Gis* : *A*, *H* : *C*.
4. „ „ , *commate abundans l. Limma majus.* 25 : 27 = *Cis* : *D*, *A* : *B*.

II.
5. *Tonus minor.* 9 : 10 = *D* : *E*, *Fis* : *Gis*, *G* : *A*, *B* : *c*, *H* : *cis*.
6. *Tonus major.* 8 : 9 = *C* : *D*, *Cis* : *Dis*, *E* : *Fis*, *F* : *G*, *A* : *H*.
7. *Tonus major cum diaschismate.* 225 : 256 = *Dis* : *F*.
8. *Tonus major cum diesi.* 125 : 144 = *Gis* : *B*.

III.
9. *Tertia minor, diesi et commate deficiens.* 108 : 125 = *B* : *cis*.
10. *Tertia minor, diesi deficiens.* 64 : 75 = *C* : *Dis*, *F* : *Gis*.
11. *Tertia minor, commate deficiens.* 27 : 32 = *D* : *F*, *Fis* : *A*.
12. *Tertia minor.* 5 : 6 = *Cis* : *E*, *Dis* : *Fis*, *E* : *G*, *G* : *B*, *Gis* : *H*, *A* : *c*, *H* : *d*.
13. *Tertia major.* 4 : 5 = *C* : *E*, *D* : *Fis*, *E* : *Gis*, *F* : *A*, *G* : *H*, *A* : *cis*, *B* : *d*, *H* : *dis*.
14. *Tertia major diesi abundans.* 25 : 32 = *Cis* : *F*, *Dis* : *G*, *Fis* : *B*, *Gis* : *c*.

Ebenso wird in der Aufzählung der Quarten, Quinten u. s. f. fortgefahren.

Eine andere Eintheilung findet sich bei J. Dav. Heinichen (»Der Generalbass in der Composition«, 1728). Er führt auf: drei Secunden, zwei Tertien, drei Quarten, drei Quinten, drei Sexten und drei Septimen. Octave und Prime sind ihm keine Intervalle und bleiben unveränderlich. »Denn die *Octava deficiens* und *superflua*, welche man etwan auf das Pappier hinmahlen kan, seynd *pure Non-Entia*, die sich weder in *Saltu* einer einzelnen Stimme, noch in *Concentu* einer völligen Harmonie gebrauchen lassen; und wenn die Alten sonst zu sagen pflegten! *Mi contra fa, est Diabolus in Musica*, so könnte man mit besserem Rechte sagen: *Octava deficiens et superflua, sunt duo Diaboli in Musica.*« In Beziehung auf die Benennung der Intervalle fällt er schliesslich in denselben Irrthum, wie Mattheson. Nachdem er die einzelnen namhaft gemachten Intervalle in einem Schema von dem Tone *c* aus alle richtig dargestellt hat, fährt er (a. a. O. S. 103) fort: »Wenn wir obiges Schema nach unsern 12 Chromatischen Clavibus examiniren, so finden sich gewisse Intervalla von gleichen Nahmen und Distanz, welche doch oben vor gantz von einander unterschiedene Intervalla angegeben und beschrieben worden. Es kommen darinnen sechs considerable Casus vor. Denn: 1. Machen in besagtem Schemate die 2 Chromatische Claves *c* : *dis*, sowohl die *Secundam superfluam*, als die *Tertiam minorem* aus. 2. Geben allda *c* — *e* sowohl die *Tertiam majorem* als die *Quartam imperfectam* an« u. s. f.

Bei dieser Lage der Sache war J. Ad. Scheibe in der Vorrede zu seinem Werkchen über die Intervalle (»Eine Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten«, 1739) ganz im Rechte, wenn er sich folgendermaassen auslässt: »Die allgemeine Beschaffenheit und Eintheilung der Intervallen, nach der man sie insgemein und nach der eingeführten Gewohnheit betrachtet und deutlich zu machen suchet, schien mir bey weitem noch nicht dasjenige zu

sein, was sie doch seyn sollte. Sie schien mir viel zu unvollkommen, und gar nicht vollständig genug, die ganze Materie von den Intervallen gründlich und ordentlich zu erkennen und einzusehen.« — »Ich entschloss mich also nachzuforschen, ob ich wohl an einem Orte oder bey einem musikalischen Scribenten diessfalls eine nähere Entdeckung machen, und etwas gründlichers, als der allgemeine Schlendrian enthielte, antreffen könnte. Ich schlug verschiedene Scribenten nach. Sie stimmten aber fast alle mit einander überein. Sehr wenige hatten die gewöhnlichen Grenzen überstiegen. Auch diejenigen, welche sich Mühe gegeben hatten, durch ihre Untersuchungen viele mathematische Schwierigkeiten zu entwickeln, oder auch wirklich einige neue practische Umstände von den Intervallen selbst zu entdecken und zu erläutern, hatten doch nur das wenigste berühret. Die meisten hatten sogar der ganzen Materie nur mit wenigem gedacht. Von einigen waren endlich auch diejenigen Intervallen, welche doch wirklich schön sind, wenn sie an ihrem rechten Orte stehen, und sonst vernünftig angewendet werden, auf das heftigste verachtet, als die gröbste Ketzerey verworfen, und aus der Musik verbannet worden.« »Das Nachforschen in den musikalischen Scribenten hatte mich in der Wahrheit einiger Grundsätze, die ich bey einem System der Intervallen für nöthig hielte, befestiget; theils weil ich gefunden hatte, dass einer einer Sache wiedersprach', welche ein anderer vertheidigte, theils auch, weil die meisten überhaupt in einigen Meynungen, die sie von gewissen Intervallen hatten, nicht nur nicht überein stimmten, sondern auch bald mehr oder weniger Intervallen angaben. Meine angenommene Grundsätze aber wurden noch mehr durch ein emsiges Durchblättern der Partituren erfahrner Meister und Componisten bekräftiget. Ich fand sehr oft das Gegentheil derjenigen Meynungen, welche einige Scribenten auf das eifrigste behauptet hatten. Ich fand gewisse musikalische Sätze von so genannten unbrauchbaren, abgeschmackten und ketzerischen Intervallen, dass ich sehr oft lachen musste, wenn ich die Schönheit, den Nachdruck und die Vortreflichkeit dieser Sätze gegen die verworrenen und schreckhaften Abschilderungen meiner Scribenten hielt.«

In Beziehung auf Benennung und Unterscheidung betrat Scheibe unstreitig den richtigen Weg. »Es ist ausser Zweifel, dass, wenn man einen Thon, der auf verschiedene Art bezeichnet oder in Noten ausgedrucket ist, gegen einen andern Thon betrachtet, auch nach der Verschiedenheit der Stellung des ersten jedesmal ein neues Intervall entstehet, welches nach seinen Abtheilungen und Stuffen der ganzen, halben und verkleinerten halben Thöne, von den vorhergehenden allerdings unterschieden ist. Wenn nun diese Abtheilungen der Intervallen, nemlich die ganzen, halben und verkleinerten halben Thöne auch die eigentliche Grösse und Weite eines Intervalls zu erkennen geben, (wie solches eine unumstösliche Wahrheit ist,) nach der verschiedenen Vorzeichnung aber sich jedesmal verändern, und also zugleich ein neues oder ein anderes Intervall anzeigen; so folget auch allerdings, dass diese veränderte Stellung der Noten auch wirklich den Thon höher oder tiefer machen muss. Durch die gewöhnlichen Namen der Thöne« (Scheibe bezieht sich hier auf das geltende Tonsystem, in welchem man kein *Des*, *Ges*, *Ais*, *Eis* u. s. f. hatte) »lässt sich zwar solche Veränderung des Klanges nicht bemerken, allein dieser Umstand wiederspricht doch der Sache nicht, weil nicht allezeit der Name, sondern meistentheils die blosse Stellung, der Note ihren gehörigen Klang giebt« (a. a. O. S. 28 ff.). Scheibe will also, ganz richtig, die Intervalle nur nach der Entfernung ihrer Noten auf dem Liniensysteme unterschieden und benannt wissen.

Mattheson erkennt (im P. S. zu seinem »Vollk. Capellmeister«) dieses Princip als richtig an und belobt die Scheibe'sche Abhandlung deswegen. »Es ist das vollständigste System, das man annoch in blossen Noten aufweisen kann«, sagt er am angeführten Orte. In Beziehung auf die berechtigte Benennung der Intervalle lässt er sich wie folgt aus: »Vor 20 Jahren wies ich zum erstenmal, fast am Ende der Organistenprobe, wie zwey 𝄫 vor einer Note zu

gebrauchen, welches damals noch kein Mensch gewaget hatte. Mit zwey Kreutzen war es nur gantz sparsam geschehen. Ich wäre auch gern zu dreyen ♭♭♭ geschritten, weil ich wusste, dass es dereinst zur ordentlichen Vorstellung aller Intervallen in Noten nöthig seyn würde: wie ich mich denn hin und wieder über den Abgang deutlicher Zeichen schon zu der Zeit beklagte. Ich besorgte aber, es mögte zu viel Aufsicht geben, und den meisten fürchterlich vorkommen. Wollte man doch aus dem kleinen Anfange lauter Grillen machen. Dem ungeachtet wäre gleichwohl sothane Verzeichnung, meines wenigen Erachtens, etwas leidlicher anzustellen, wenns nur durchgehends angenommen würde.«

Indessen ist Scheibe doch in einige Irrthümer gerathen, die seinem Systeme zum Nachtheile gereichten und es viel umständlicher machten, als nothwendig war. Zunächst ist er im Irrthume, wenn er meint, die Materie endgültig ventilirt zu haben. Er hat, und zwar absichtlich, von der Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen nur ganz kurz, von der Fortschreitung von und zu den Intervallen gar nicht Notiz genommen, weil er »allhier keine Compositionsregeln geben will«, und er gesteht in sofern eine Einschränkung zu. In Beziehung auf die Zahl der von ihm als möglich aufgestellten Intervalle aber glaubt er auf Unfehlbarkeit Anspruch machen zu dürfen. »Ich war endlich so glücklich, dass ich entdeckte, wie viel, und welche Intervallen möglich und wirklich vorhanden seyn müssten; dass ich sie in eine wohl und richtig aneinanderhängende Ordnung oder Reyhe brachte; dass ich sie nach gewissen Abtheilungen und Eintheilungen unterscheiden; und dass ich endlich alles erklären und entwickeln konnte, was mir etwa dabey zu bemerken vorkommen möchte« (Scheibe, a. a. O., Vorrede). Dass mit folgenden *(a)* von ihm aufgeführten Intervallen noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft sind, wird uns jetzt auf den ersten Blick klar.



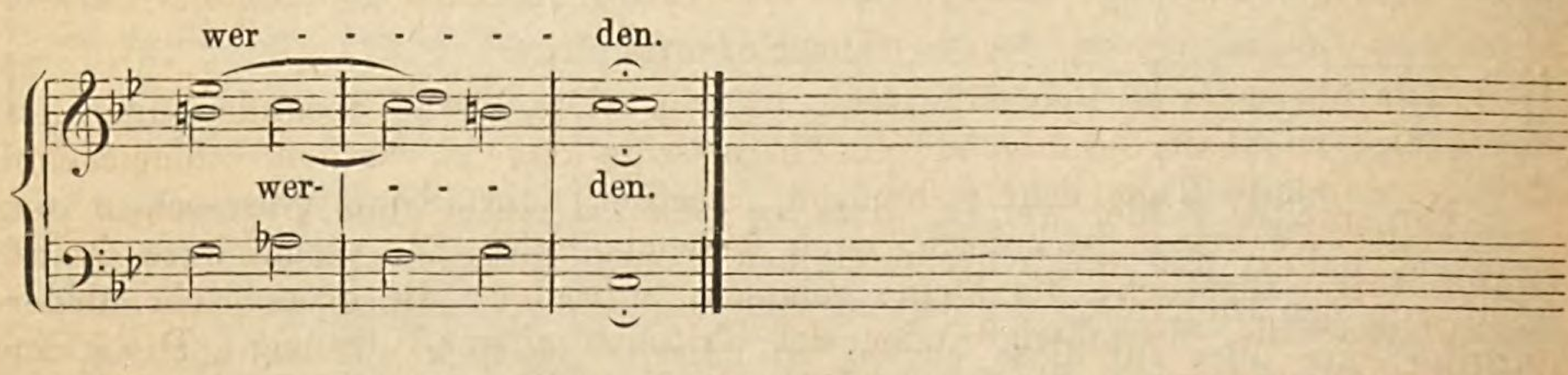
Ein zweiter Fehler war es, dass er alle Intervalle ohne Unterschied aus »ganzen, halben und verkleinerten halben Tönen« zusammensetzen wollte, und nicht von den Intervallen der diatonischen Scala (den »natürlichen Intervallen«) ausging, um alles auf diese zurück zu führen. Endlich war er auch in der Benennung der Intervalle nicht consequent genug. Gleichwohl war sein System, wie auch in maassgebenden Kreisen anerkannt wurde, doch ein bedeutender Fortschritt über die Ansichten seiner Zeit hinaus.

Wie uneinig die verschiedenen Theoretiker über die Zahl der möglichen Intervalle waren, geht aus einer Anmerkung in G. Andr. Sorge's »Vorgemach der musikalischen Composition« (1745—47) hervor. »Die verkleinert- und vergrösserten Intervallen bekommen von dem Herrn P. Spiess in seinem »*Tractata musico compositorio-practico*« solche Nahmen, die mich bei dessen neulicher Durchlesung zum herzlichen Lachen gebracht haben, und ich kan nicht vorbey einige davon beyzufügen. Pag. 86 genannten Buchs sagt er: Herr Mattheson bringe

in seinem vollkommenen Capellmeister ausser der verkleinerten und übermässigen Secunde dergleichen Kessler-Gesindel, Bastarten etc. noch mehr auf die Bahn, bekantlich die übermässige Quint, Sext und Septime, it. die verkleinerte und vergrösserte Octaven, NB. die verkleinerte None. Weiterhin sagt er: Es stehe die edle, reine musikalische Harmonie in Gefahr, durch dergleichen Intervallen in einen grausamen Barbarismum und höllisches Chaos zu degeneriren. Und es solte ihm wahrhaftig nicht schwer seyn, bey manch heutigen Theatralisten in einer eintzigen Opere, so viel dergleichen infame Zigeuner-Pursch auszufinden, dass man gantze Regimenter damit könne aufrichten, und ins Feld stellen. Er wolte alle dergleichen vortreffliche Vermessenheiten, erbärmliche Schönheiten, *amaros dulcedines* (bittere Süssigkeiten) und *horendas suavitates* (schreckhaffte Lieblichkeiten) hiermit auf die schönste Manier abgefertiget haben, und wenigstens aus den Kirchensachen, und sonderlich Contrapunct (Herr Direktor Telemann, mercken Sie sichs) exterminirt wissen. Wer jedoch sein Stück Brod und sein Glück durch dergleichen Erbarmnüsswürdige Ohren-Kützeleyen besser zu finden vermeyne, der möge nach seinem Gefallen handthieren. Jetziger Zeit sey alles erlaubt, je höllischer es klinge, je seltsamer, angenehmer und künstlicher die Musik angerühmet werde. Die Welt wolle betrogen seyn, daher werde sie billig betrogen. Das Fegefeuer ist also zu gut vor diese Pursche; wenn es dem Herrn P. nachgehet, so werden sie ohne alle Gnade zur Höllen verwiesen werden. Inzwischen ist es wahr. Dergleichen Pursche wollen behutsam gebraucht seyn, verdienen aber solche schimpfliche Nahmen wohl nicht. Man bringe doch einmahl dem Herrn P. ein Ständgen, worunter fein viele solche Zigeuner-Pursche seyn, vielleicht wird er noch in grössern Eyfer gebracht, und es fallen ihm alsdann noch mehrere dergleichen schöne Prädicata ein! Was wird der Herr P. zu meinem Vorgemach sagen? Da wird es was zu exorciren geben« (a. a. O. S. 373).

Dass man in der That bisweilen etwas weit ging, beweist das folgende von Sorge gegebene Telemann'sche Sätzchen.





Noch uneiniger waren diese Theoretiker in Beziehung auf die Art und Weise der Anwendung der verschiedenen Intervalle, bei der Unterscheidung derselben in Consonanzen und Dissonanzen und in ähnlichen Fragen. Sind doch über den leidigen Streit, ob die Quarte eine Consonanz oder eine Dissonanz sei, noch im vorigen Jahrhundert ganze weitläufige Abhandlungen (s. Mattheson, »Orchester« III., Sorge, »Vorgemach« III. etc.) geschrieben worden. Wurden doch von verschiedenen Theoretikern sogar alle verminderten und übermässigen Octaven, Quinten, Terzen und Sexten (s. Mattheson, »Vollk. Capellm.« S. 253) mit zu den Consonanzen gezählt. Bekannt ist ferner der müssige Streit darüber, ob die verschiedenen Primen, die man fälschlicher Weise alle

»Einklänge« nannte, Intervalle seien oder nicht (s. Mattheson, »Vollk. Capellm.« im P. S., Printz, »*Exercitationes*« I. u. s. f.).

Auch in der Lehre von der Melodie bildete im vorigen Jahrhundert die I. eine allzu hervorragende und dabei zu einseitige Rolle. Wie man bei Betrachtung von Zusammenklängen übersah, dass jeder Ton nicht blos zu seinem Basstone, sondern auch zu jedem anderen Tone des betreffenden Zusammenklanges, ja zu jedem Tone der ganzen Tonverbindung in Beziehung stehen müsse, so vergass man bei Betrachtung von Tonfolgen, dass in einer melodischen Wendung nicht blos die direkt einander folgenden Töne, sondern alle Töne unter einander, eine Einheit bilden müssen. Man bezeichnete daher, bei Aufstellung von Regeln für die Fortschreitung innerhalb einer Melodie, Schritte in diesen oder jenen Intervallen ganz allgemein als erlaubt oder als verboten, ohne sich die melodische Wendung, in welcher sie vorkamen, im Ganzen anzusehen; es ist daher nicht zu verwundern, wenn sich in dieser Beziehung bei den verschiedenen Theoretikern die grössten Widersprüche nachweisen lassen. — Ja selbst bei Betrachtung des Inhalts einer Melodie glaubte man, jeder Art von Intervallen ganz im Allgemeinen einen bestimmten Charakter zusprechen zu dürfen; dass man hierbei fast zu noch spasshafteren Resultaten gelangte, als später bei Charakterisirung der Tonarten (s. d.), versteht sich von selbst. Als ein Beispiel möge hier die Kirnberger'sche Auffassung angeführt werden, wie sie sich in seiner »Kunst des reinen Satzes« II. 1. (1776) S. 103 ff. findet: »Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen.

Die übermässige Prime, ängstlich. Die kleine Secunde traurig; die grosse angenehm auch pathetisch; die übermässige schmachtend. Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt. Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die grosse traurig; die übermässige oder ber Triton heftig. Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene frölich, muthig; die übermässige ängstlich. Die kleine Sext wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermässige kömmt in der Melodie nicht vor. Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wüthend, im Ausdruck der Verzweiflung. Die Octave frölich, muthig, aufmunternd.

Im Fallen.

Die übermässige Prime äusserst traurig. Die kleine Secunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermässige klagend, zärtlich, schmeichelnd. Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mässig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch. Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermässige oder der Tritonus sinkend traurig. Die kleine Quint zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermässige schreckhaft (kömmt nur im Bass vor). Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermässige kömmt in der Melodie nicht vor. Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schrecklich fürchterlich. Die Octave sehr beruhigend.«

Wie unzureichend übrigens, sowohl nach ihrer Consequenz wie nach ihrer Vollständigkeit, diejenige Auffassung ist, welche in der Harmonie und Melodie nur von Intervallen und Intervallverbindungen spricht, wurde schon an verschiedenen Orten (s. Consonanz, Harmonielehre) angedeutet. Gleichwohl haben viele Theoretiker diese Auffassung auch heute noch nicht aufgegeben. Den älteren Schriftstellern konnte man aus ihrem Irrthume keinen Vorwurf

machen; nach den Fortschritten aber, welche seit Rameau in der Harmonielehre gemacht worden sind, sollte man ein Festhalten an jenen veralteten Anschauungen kaum noch für möglich halten. Aber selbst in Beziehung auf Benennung, Eintheilung und Unterscheidung der Intervalle sind viele neuere Theoretiker über Scheibe noch nicht hinaus gekommen, so unglaublich dies erscheint. So construirt A. B. Marx alle seine Intervalle aus Ganz- und Halbtönen und muthet den Schülern zu, behufs Bildung der verschiedenen Intervalle die Zahl dieser Ganz- und Halbtöne für jedes Intervall auswendig zu lernen; so kennen Marx und andere »grosse«, »kleine«, »verminderte« und »übermässige« Primen, Quarten, Quinten und Octaven, — und selbst E. Fr. Richter construirt und benennt zwar alle Intervalle in consequenter Weise, aber bei Bildung der verminderten Intervalle fordert er eine Erhöhung des tieferen Tones und wirft somit alle Consequenz bei Seite. Bei einer solchen Unordnung und Unklarheit ist es nicht zu verwundern, wenn die I. noch heute die Qual aller derer bildet, die sich mit der Theorie der Musik befassen wollen, und zwar muss dieses um so mehr der Fall sein, als nach den meisten Lehrbüchern die genaue Bekanntschaft mit den verschiedensten Intervallen die unbedingte Voraussetzung resp. Vorbereitung bildet, — und demnach stets zu Anfang und bei noch gering entwickelter Auffassungskraft der Schüler gelehrt werden muss. Unter Harmonielehre habe ich schon nachgewiesen, wie sich ein Weg einschlagen lässt, auf welchem zunächst nur eine ganz allgemeine Unterscheidung der Intervalle und die genauere Bekanntschaft mit nur drei (Grund-)Intervallen (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz) erforderlich ist, und auf dem sich dann die genauere Unterscheidung bei Besprechung der Tonleiter sehr leicht lehren lässt.

Sehr leicht verständlich ist die I. bei consequenter Behandlung nämlich für denjenigen, welchem das Wesen und die Einrichtung der Tonarten und der Tonartleitern bekannt ist; denn der einzig richtige Weg der speciellen Unterscheidung ist es, wenn man auf die sogenannten »natürlichen« Intervalle zurückgeht, d. h. auf die Intervalle, wie sie zwischen dem Grundtone jeder Durtonartleiter und deren einzelnen Stufen entstehen. Eine mechanische Erleichterung ergiebt sich allenfalls noch daraus, dass sich die Töne jeder Durtonartleiter in eine Quintenreihe bringen lassen, dass man also, um irgend ein natürliches Intervall zu erkennen, vom Ausgangstone nur reine Quinten abzumessen braucht, was vielleicht noch ein etwas leichteres Verfahren ist, als die mechanische Bildung resp. das Auswendiglernen der verschiedenen Durtonartleitern.

Im Allgemeinen unterscheidet und benennt man die Intervalle zunächst nur nach der Zahl der Notenstufen, um welche die Zeichen für ihre Töne auf dem Liniensysteme von einander entfernt sind. Man erhält demnach, unter Anwendung der lateinischen Ordnungszahlen, folgende Intervalle:

I. Primen (Erste), wenn die zweite Note auf derselben Stufe steht wie die Note des Ausgangstones.

II. Secunden (Zweite), wenn die zweite Note auf der zweiten Stufe über oder unter der ersten steht.

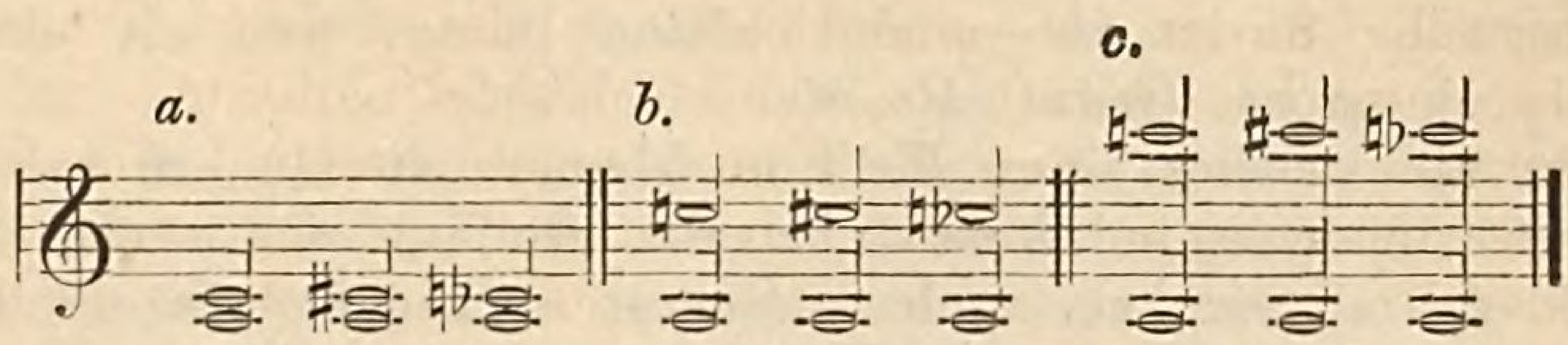
Dem entsprechend entstehen:

III. Terzen, IV. Quarten, V. Quinten, VI. Sexten, VII. Septimen, VIII. Octaven, IX. Nonen, X. Decimen, XI. Undecimen, XII. Duodecimen, XIII. Terzdecimen, XIV. Quartdecimen und XV. Quintdecimen, wenn die zweite Note auf der 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14. oder 15. Stufe über oder unter der ersten steht.

Meist zählt man nur bis zur Octave und beginnt, diese als Ausgangston ansehend, wieder von Neuem. Dann wird die None oder Neunte zur Secunde, die Decime (Zehnte) zur Terz, die Undecime (Elfte) zur Quarte, die Duodecime (Zwölfte) zur Quint, die Terzdecime (Dreizehnte) zur Sext, die Quart-

decime (Vierzehnte) zur Septime und die Quintdecime (Fünfzehnte) zur Octave. Weiter als zur Quintdecime oder zweiten Octave wird fast nie gezählt.

Ein Intervall, dessen zweiter Ton gerade so viel Notenstufen über oder unter dem Ausgangstone liegt, als sein Name angiebt, heisst ein einfaches Intervall. Liegt der zweite Ton aber eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer, als der Name des Intervalls vermuthen liess, so heisst das Intervall ein »doppeltes«, »dreifaches« u. s. f. So finden sich bei *a* einfache, bei *b* doppelte, bei *c* dreifache Terzen. — Macht man ein einfaches Intervall zu einem mehrfachen, so wird das Intervall »erweitert«; wird dagegen ein mehrfaches Intervall in ein einfaches verwandelt, so heisst dieses das betreffende Intervall »verengern«.



In der Regel werden die Intervalle nur aufwärts gemessen; steht bei dem Intervallnamen daher keine abändernde Bestimmung, so ist stets von einem aufwärts gemessenen Intervall die Rede. Will man ein abwärts gemessenes Intervall bezeichnen, so setzt man dem Intervallnamen die Silbe »Unter« vor. Eine »Unterterz« ist also eine abwärts gemessene Terz; in ihr ist der höhere Ton der Ausgangston.

Die Notenschrift ist zunächst nur im Stande, durch Stellung der Noten die Stammtöne (s. d.), also nur die Töne der diatonischen Scala vom Tone *c*, anzugeben. Sie hat aber ausserdem zur Bezeichnung der Tonhöhe noch die sogenannten Versetzungszeichen (s. d.); mit Hülfe dieser Zeichen kann die Höhe eines Tones verändert werden, ohne dass das Notenzeichen selbst auf eine höhere oder tiefere Stufe gestellt zu werden braucht. Auf derselben Stufe des Liniensystems kann man also verschieden hohe Töne notiren. Bei unserer bisherigen Unterscheidung der Intervalle ist dieser Umstand noch nicht beachtet worden. Es muss demnach Primen, Secunden, Terzen u. s. f. von verschiedener Grösse geben. Um diese verschiedenen Arten der einzelnen Intervalle zu bezeichnen, gebraucht man die Beiwörter: »rein«, »gross«, »klein« u. s. f. Man muss aber dann von jeder Intervallgattung die Grösse der einen Art genau kennen. Aus diesem Grunde führt man jedes aufwärts gemessene Intervall auf dasjenige Intervall zurück, welches die entsprechende Stufe der Durtonartleiter des Ausgangstones mit dem letzteren bildet. Diese Intervalle heissen »natürliche« Intervalle. Ein Intervall ist demnach ein natürliches, wenn der höhere Ton des Intervalls in der Durtonartleiter des tieferen Tones vorkommt. So sind *c—g*, $b—f^1$, $as—es^1$ natürliche Quinten, *c—h*, $b—a^1$, $as—g^1$ natürliche Septimen, denn der höhere Ton jedes Intervalls (*g*, f^1, es^1, *h*, a^1 resp. g^1) kommt in der Durtonartleiter des entsprechenden tieferen Tones (*c*, *b* resp. *as*) vor. — Alle anderen Intervalle heissen dann »abgeleitete« oder auch »chromatische«.

Die natürlichen Intervalle heissen nun theils »rein«, theils »gross«. »Rein« heissen alle diejenigen consonirenden Intervalle, deren Töne keine chromatische Veränderung zulassen, ohne dass den Intervallen ihr consonirendes Wesen geraubt würde. Es sind dieses nur folgende natürliche Intervalle:

Prime, Quarte, Quinte und Octave

und deren Erweiterungen.

Alle anderen natürlichen Intervalle, also:

Secunden, Terzen, Sexten, Septimen, Nonen etc.

heissen »gross«. Demnach ist *cis—cis* eine reine Prime, *cis—dis* eine grosse Secunde, *cis—eis* eine grosse Terz, *cis—fis* eine reine Quarte, *cis—gis* eine

reine Quinte, *cis—ais* eine grosse Sexte, *cis—his* eine grosse Septime, *cis—cis*^{1} eine reine Octave, *cis—dis*^{1} eine grosse None u. s. f.

Durch chromatische Veränderung des höheren Intervalltones kann man nun diesen dem Ausgangstone um einen oder mehrere halbe Tonstufen ferner oder näher rücken, also das betreffende Intervall um ebensoviel vergrössern oder verkleinern. Ein Intervall, welches einen Halbton grösser ist als ein reines oder ein grosses, heisst ein übermässiges Intervall. So ist *cis—fisis* eine »übermässige« Quarte, *cis—aisis* eine »übermässige« Sexte, denn die Quarte sowohl als die Sexte ist um einen Halbton grösser als das entsprechende natürliche (reine oder grosse) Intervall.

Verengert man ein grosses Intervall um einen Halbton, so entsteht ein »kleines« Intervall. So ist *cis—a* eine kleine Sexte, weil sie einen Halbton kleiner ist als die grosse Sexte *cis—ais*.

Ein Intervall, welches einen Halbton kleiner ist als ein reines oder ein kleines, heisst ein »vermindertes« Intervall. So ist *cis—g* eine verminderte Quinte, und *cis—as* eine verminderte Sexte, weil jedes Intervall um einen Halbton kleiner ist als das betreffende reine *(cis—gis)* oder kleine *(cis—a)* Intervall. (Die von den reinen Intervallen abgeleiteten verminderten nennt man auch wohl »falsch«.)

Erweitert man ein übermässiges Intervall noch um einen Halbton, so entsteht ein »doppelt übermässiges«; und ebenso entsteht durch weitere Verengerung eines verminderten Intervalls ein »doppelt vermindertes«.

So entstehen also die doppelt übermässigen Intervalle durch Erweiterung der übermässigen, die übermässigen durch Erweiterung der grossen oder reinen, die kleinen durch Verengerung der grossen, die verminderten durch Verengerung der reinen und kleinen und die doppelt verminderten durch Verengerung der verminderten Intervalle, wie es das folgende Schema angiebt:

doppelt übermässige

übermässige

reine — (natürliche) — grosse

kleine

verminderte

doppelt verminderte.

Hat man nun ein Intervall zu bestimmen, so geht man auf das betreffende natürliche zurück. Wäre das Intervall *gis—f*^{1} zu bestimmen, so hat man, da dasselbe eine Septime ist, die natürliche Septime *gis—fisis*^{1} aufzusuchen. Dieselbe heisst gross; demnach ist *gis—fis*^{1} eine kleine, und *gis—f*^{1} eine verminderte Septime. Soll man die übermässige Quinte von *dis* aufsuchen, so bildet man erst die natürliche (reine) Quinte *dis—ais*, und erhöht dann das *ais* um einen Halbton; somit heisst die betreffende übermässige Quinte *dis—aisis*.

Um diese Bestimmungen schnell treffen zu können, muss man natürlich in der Herstellung sämmtlicher Durtonartleitern möglichste Gewandtheit haben. Bequemer ist es daher vielleicht, die natürlichen Intervalle durch reine Quinten zu bestimmen. So ist die grosse Secunde durch zwei, die grosse Terz durch vier Quinten aufwärts, die reine Quarte durch eine Quinte abwärts, die reine Quinte durch eine, die grosse Sexte durch drei und die grosse Septime durch fünf reine Quinten aufwärts zu finden. Die grosse Sexte von *deses* ist demnach *bb*, denn die dritte Quinte von *deses* aufwärts *(deses : asas, asas : eses, eses : bb)* ist eben *bb*.

Einzelne Theoretiker theilen die Intervalle auch ein in »Stammintervalle«

und in »abstammende Intervalle«, indem sie die letzteren durch »Umkehrung« aus den ersteren entstehen lassen. Die Umkehrung der Intervalle ist besonders für den Contrapunkt (s. d.) von Wichtigkeit; dort ist von Umkehrungen die Rede, bei denen der eine Ton eines Intervalls um 8, 9, 10, 11 und 12 Notenstufen versetzt wird. Hier dagegen heisst ein Intervall umkehren nur, den tieferen Ton desselben eine Octave höher, oder den höheren eine Octave tiefer setzen, so dass der tiefere Ton zum höheren, und der höhere zum tieferen wird. Dadurch entsteht natürlich ein anderes Intervall; es können aber nur Intervalle umgekehrt werden, die nicht grösser als eine Octave sind. Man erkennt diese Umwandlung, wenn man die Zahlen 1—8 in entgegengesetzter Ordnung unter einander schreibt:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1,

oder wenn man die betreffende Intervallzahl von der Zahl 9 abzieht. So giebt durch die Umkehrung die Prime eine Octave, die Terz eine Sexte, die Quinte eine Quarte, die Septime eine Secunde und umgekehrt. Manche Theoretiker nennen nun Prime, Terz, Quinte und Septime »Stammintervalle«, Secunde, Quarte, Sexte und Octave dagegen »abstammende«.

Bei diesem Verfahren der Umkehrung ist noch folgendes zu merken: 1. Reine Intervalle ergeben bei der Umkehrung wieder reine. Die reine Quinte *c—g* ergiebt die reine Quarte $g—c^1$. 2. Die grossen Intervalle ergeben kleine, und umgekehrt entstehen aus den kleinen wieder grosse. So wird die grosse Terz *c—e* zur kleinen Sexte $e—c^1$, die kleine Terz *c—es* zur grossen Sexte $es—c^1$. 3. Aus übermässigen Intervallen entstehen verminderte, und aus verminderten entstehen übermässige. Die übermässige Quinte *c—gis* ergiebt die verminderte Quarte $gis—c^1$, die verminderte Quinte *c—ges* dagegen die übermässige Quarte $ges—c^1$.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in »consonirende« und »dissonirende« findet man Mittheilungen unter Consonanz.

Alle in der Musik gebräuchlichen Intervalle lassen sich, wie unter Harmonielehre mitgetheilt ist, von drei einfachen und feststehenden Intervallen ableiten; es sind dieses dieselben drei Intervalle, welche schon seit langer Zeit zur Herstellung von Tonsystemen (s. d.) verwendet wurden: die reine Octave, die reine Quinte und die grosse Terz. Ich nenne diese Intervalle daher »Grundintervalle«, während alle anderen Intervalle als von ihnen abgeleitet angesehen werden.

Neben den bisher unterschiedenen und benannten Intervallen giebt es noch gewisse kleinere Intervalle, die nur bei der Vergleichung der gebräuchlichen Intervalle zum Vorscheine kommen. Die wichtigsten dieser kleinen Intervalle sind: der grosse und der kleine Ganzton (s. d.), der grosse und der kleine Halbton (s. Halber Ton), das ditonische oder Pythagoräische und das syntonische oder Didymäische Komma (s. Komma), das grosse und das kleine Limma (s. d.), die Diesis (s. d.), das Diaschisma (s. d.) und das Schisma (s d.). Andere finden sich noch unter Kanonik erwähnt.

Bekanntlich kann man die Tonhöhe eines Klanges genau bestimmen, wenn man entweder die Dauer der einzelnen Schwingung (s. Schwingungsdauer) angiebt, oder bestimmt, wie viel Schwingungen der klangerzeugende Körper in einer bestimmten Zeit macht (s. Schwingungszahl). Dadurch wird es nun möglich, das Verhältniss der Tonhöhe, in welchem die beiden Töne eines Intervalls stehen, genau darzustellen; man hat nur anzugeben: entweder das Verhältniss der Schwingungsdauer, oder das Verhältniss der Schwingungszahlen. Da sowohl die Dauer der einzelnen Schwingungen wie auch die Schwingungszahl sich ändert, sobald die Länge des tönenden Körpers (bei sonst gleichen Bedingungen) verändert wird, so kann man das Tonhöhenverhältniss eines Intervalls endlich auch noch durch das Verhältniss der Saitenlängen ausdrücken. Die alten Theoretiker benutzten nur diese Saitenlängenverhältnisse bei ihren

Bestimmungen über die Grösse der Intervalle. In neuerer Zeit dagegen bezieht man sich in der Regel auf die Schwingungszahlen, weil man dadurch gerade Verhältnisse erhält.

Auch bei Anwendung der Schwingungszahlen lassen sich nun die Verhältnisse noch verschiedenartig darstellen. Zunächst kann man sie für beide Töne des betreffenden Intervalls angeben. So sagt man, die Töne der aufwärts gemessenen grossen Terz verhalten sich wie 4:5, d. h. der höhere Ton macht jedesmal 5 Schwingungen, während der tiefere nur 4 Schwingungen macht. Dann kann man nur die Schwingungszahl des einen Tones als Bruchzahl geben, indem man die Schwingungszahl des anderen Tones gleich 1 setzt. So ist die Schwingungszahl der aufwärts gemessenen grossen Terz $= {}^5/_4$, da das Verhältniss der beiden Töne dieses Intervalls $= 4:5 = {}^4/_4 : {}^5/_4 = 1 : {}^5/_4$ ist. Endlich kann man das Verhältniss auch ausdrücken durch die Logarithmen der Verhältnisszahlen. Näheres findet sich unter Kanonik.

Das Verhältniss der Tonhöhe kann nun bei demselben Intervall noch verschieden sein, je nach dem Tonsysteme, welches man zu Grunde legt, und nach dem Verfahren, welches man bei Herstellung des betreffenden Intervalls angewendet hat. Hauptsächlich zu unterscheiden sind hierbei »reine« und »temperirte Intervalle«, »rein« hier nur in dem Sinne von »genau richtig« genommen (s. Kanonik, Temperatur, Tonsystem, Reine Intervalle, Temperirte Intervalle).

Wie man die Tonhöhenverhältnisse der einzelnen Intervalle durch Zahlen genau angeben kann, so ist es auch möglich, mit den verschiedenen Intervallen verschiedene Operationen vorzunehmen. So kann man Intervalle addiren, subtrahiren oder vergleichen, multipliciren und dividiren oder theilen; man kann Töne zwischen zwei Intervalltöne einschieben oder intercaliren u. s. f. Eingehenderes hierüber findet man unter Akustik, Kanonik, Theilung der Verhältnisse, Vergleichung der Verhältnisse und in den Specialartikeln: Addition, Division u. s. f. O. Tiersch.

Intimo (italien.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung innerlich, innig, herzlich, mit dem Superlativ *intimissimo*, innigst, auf das Herzlichste.

Intonare (latein.) oder intoniren heisst im Allgemeinen den Ton angeben, anstimmen, was durch Gesangstimmen oder Instrumente geschehen kann (s. Angeben [einen Ton] und Akkordiren). In der Kirchensprache versteht man darunter das Voransingen des Anfangs eines Psalms, Chorals, einer Antiphone u. s. w., welches Amt dem Cantor oder dem Celebranten obliegt; dafür findet sich auch der Ausdruck *antiphonam imponere*. In der Fachsprache der Orgelbauer endlich heisst intoniren: die Orgelpfeifen zur kunst- und regelrechten Ansprache bringen und den verschiedenen Pfeifen einer Stimme einen gleich starken Ton geben.

Intonation heisst im Allgemeinen die Art und Weise, wie der Ton oder richtiger der Klang durch die Menschenstimme oder durch Instrumente erzeugt wird, nicht minder die Fähigkeit dazu. Die beiden Hauptbedingungen einer guten I. sind vollkommene Reinheit in Bezug auf Tonhöhe und Klangschönheit. Eine kunstgerechte und aller Abstufungen fähige I. ist der erste und wichtigste Theil aller Schule in Gesang und Instrumentspiel. Im Instrumentbau ist die I. namentlich bei den Clavierinstrumenten und der Orgel von der grössten Bedeutung. Bei den ersteren wird sie hauptsächlich durch die Belederung, d. h. den Ueberzug der Hammerköpfe mit Wildleder, und durch den Fallwinkel der Hämmer, bei der letzteren durch Beschaffenheit des Labiums der Pfeifen und durch die Stärke und Masse des Windzuflusses bedingt. Bei den Blas- und Streichinstrumenten, sowie im Gesang ist die I. weit mehr von der Fähigkeit und Geschicklichkeit des Vortragenden abhängig, und in Beziehung auf den Gesang, die menschliche Stimme, wird der Ausdruck auch hauptsächlich gebraucht. Ein grosser und wesentlicher Theil des Eindrucks, den eine Musik auf den Zuhörer macht, hängt von einer reinen und richtigen I. ab, und es

ist höchst peinlich, einen Chor zu hören, in welchem eine oder die andere Stimme gegen die übrigen unklar, schwankend, etwas zu tief oder zu hoch singt, d. h. detonirt, ebenso wenn die Solostimme sich in gleichem Verhältnisse dem Orchester gegenüber befindet. Um dies zu verhüten und eine reine I., einen stimmunghaltenden Gesang zu erzielen, bedarf es neben einem einigermaassen guten Gehöre fleissiger Bildung und Uebung der Stimmorgane, unausgesetzter Aufmerksamkeit auf die übrigen Vocal- oder Instrumentalstimmen, rechtzeitigen Athemholens und Maasshaltens im Singen. Am ehesten kommt Detonation zum Vorschein, wenn die Stimmorgane durch grosse und langandauernde Anstrengung ermüdet sind; nur Ruhe kann unter solchen Umständen zu reiner I. wieder befähigen. Bei Instrumenten bedient man sich statt des Wortes I. lieber des Ausdrucks Ansprache (s. d.), ebenso in Beziehung auf die Zusammenstimmung eines Instruments oder eines Tones mit einem anderen richtiger des Wortes Accordiren (s. d. und den Artikel Angeben). — Endlich belegt man mit dem Ausdruck I. auch noch die kurze Phrase eines kirchlichen Gesanges, welche der Celebrant oder Cantor vorzusingen hat, worauf der ganze Chor singend fortfährt, z. B. die Melodien »*Gloria in excelsis deo*«, »*Credo in unum deum*«, »*Asperges me*« u. dergl., wie sie in den Mess- und Ritualbüchern der katholischen Kirche enthalten sind.

Intonireisen, auch Intonations- oder Intonirblech genannt, ist ein Instrument aus starkem Eisenblech oder geschmiedetem Eisen, bis zu 0,20 Meter lang, an einem Ende dünn und schmal, fast spitz auslaufend, am anderen Ende flach, gerade abgeschnitten und fast wie ein Meissel gestaltet. Es dient zum Stimmen der Orgelpfeifen.

Intoniren, s. Intonare und Intonation.

Intrade (ital.: *Intrada* oder *Entrada*) nennt man einen aus vollständiger Instrumentalmusik bestehenden kurzen, meist feierlichen Satz, der einem grösseren Tonstücke als Einleitung dient. Ursprünglich bestand die I. aus einem von keiner bestimmten Melodie abhängigen Durcheinanderblasen eines Trompetercorps, das am Ende in ein sanftes Aushalten des Dominantaccords auslief und in dem Hauptaccord schloss (s. auch Tusch). Nach und nach wurde diese I. künstlerisch behandelt; den Trompeten und den an dieselben gebundenen Pauken wurden andere Instrumente hinzugefügt, und so entstand unmittelbar aus der I. die Ouvertüre (s. d.). Uebrigens ist die ursprüngliche I. nicht mit der Fanfare (s. d.) zu verwechseln, mit der sie erst neuerdings identisch wurde.

Intrepido (ital.) und davon abgeleitet das Adverbium *intrepidamente* ist die gebräuchliche Vortragsbezeichnung in der Bedeutung unerschrocken, beherzt.

Introduction (latein.: *Introductio;* ital.: *Introduzione*), d. i. Einführung, Einleitung, nennt man einen kurzen, meist pathetisch oder wenigstens ruhig gehaltenen Satz, der einem Hauptsatze, auf welchen er vorbereitet, z. B. einem Rondo, Walzer, Concert- oder Sinfonie-Satze, einer Ouvertüre, Fuge, einem Gesangstücke u. s. w. vorangeht. Vom Vorspiel oder Präludium (s. d.) unterscheidet sich die I. dadurch, dass sie keine abgeschlossene Form hat, während jenes ein in sich völlig abgerundetes Stück ist. — In der Oper heisst I. das erste Musikstück (die erste Nummer) unmittelbar nach der Ouvertüre (s. d.). Bei sogenannten grossen (heroischen oder tragischen) Opern ist die I. herkömmlich ein grosser Chor mit eingemischten Solostellen, auch bisweilen eine fortlaufende Scene. Komische Opern und Singspiele dagegen entbehren häufig einer derartigen I., indem sie nach der Ouvertüre mit einem Liede, Duett, Terzett u. s. w. oder auch sogar ohne Musik gleich mit dem Dialog beginnen. Es kommt auch vor, dass die Ouvertüre ohne Abschluss in die I. übergeht, wie z. B. in Gluck's »Iphigenia in Tauris«, in Mozart's »Idomeneo«, »Entführung aus dem Serail«, »Don Juan«, in Meyerbeer's »Robert der Teufel«, »Hugenotten« u. s. w. Mustergültig für die Oper ist die französische, in sich abgeschlossene und abgerundete Form der I. geworden, welche mit einem Chor

beginnt, der rondoartig im Verlaufe der Entwickelung wiederkehrt und diese Nummer auch beendet, wodurch dieselbe einen mit dem ausgeführten Finale (s. d.) verwandten Charakter erhält. Das moderne Musikdrama, welches abgeschlossene Musikstücke überhaupt verwirft, hat auch den Namen und Begriff der I. abgestreift.

Introitus (latein.; ital.: *introito;* franz.: *introit*) d. i. Eingang, Einleitung, also dem Wortlaut nach dasselbe was Introduction (s. d.). Jedoch hat der Ausdruck eine mehr kirchenmusikalische Bedeutung angenommen und beibehalten. In der katholischen Liturgie heisst nämlich I. jene Antiphone, welche vom Chor gesungen wurde, während der Celebrant bei feierlichen Messen aus der Sacristei ins Presbyterium eintrat und zum Altar schritt. In der ambrosianischen Liturgie ist diese Antiphone *Ingressa* genannt, was mit I. identisch ist. Die Einführung des I. überhaupt wird dem Papst Cölestin I. (gestorben 432) zugeschrieben, jedoch weiss man erst mit Bestimmtheit, dass Papst Gregor I. die Einrichtung traf, dass vor und nach dem Psalme ein aus letzterem genommener Vers (Antiphone) gesungen werde, und dass er zugleich einen bestimmten Vers für jeden Tag und für jedes Fest festgestellt habe. Seit dem 8. Jahrhundert, wenn nicht früher, wurde es Gebrauch, statt eines ganzen Psalms zwischen die Antiphone nur einen einzigen Vers desselben mit der Doxologie »*Gloria patrie etc.*« zu singen. Die Antiphone wurde anfänglich dem betreffenden Psalm entnommen, jedoch begnügte man sich später, irgend eine passende Bibelstelle zu benutzen; einige I., wie »*Salve sancta parens*« (von Sedulius) und »*Gaudeamus omnes in domino*« gehören auch nicht einmal der Bibel an. — In den alten Missalen findet sich der I. noch nicht, wohl aber in den Gradual- oder Gesangbüchern. Erst seit dem 14. Jahrhundert spricht der Celebrant den I. still mit. Im 11. Jahrhundert fing man in Frankreich und in Klöstern an, den I. an hohen Festtagen zu paraphrasiren, d. h. durch Einschiebsel (s. Tropen) auszudehnen. Meist begnügte man sich aber damit, die Antiphone zwischen dem Verse und der Doxologie zu wiederholen. In dem römischen Missale ist jetzt für jede Messe ein bestimmter I. vorgeschrieben; nur am Charsonnabende und in der Pfingstvigilie fehlt er aus äusseren Rücksichten. Der I. eröffnet immer die besondere, durch die kirchliche Zeit, ein bestimmtes Fest u. s. w. motivirte Feier, auf deren Gegenstand er hinweist. Er ist ein Wechselgesang, der nach alter Uebung, je nach der Wichtigkeit des betreffenden Festes von einem, von zwei, ja sogar von vier Cantoren intonirt, sodann vom ganzen Chor bis zum Psalmenverse zu Ende gesungen wird, worauf der oder die Cantoren die erste Hälfte des Psalmenverses allein als Solo vortragen, welchen der Gesammtchor mit der zweiten Hälfte respondirt. Ebenso geschieht es bei der Doxologie »*Gloria patrie*«. Endlich intoniren die Cantoren in bezeichneter Ordnung nochmals den Anfang des I., und der Chor singt denselben zu Ende. Die Melodien des I. sind sehr fasslich, der Tonumfang nicht zu weit; die Tonarten halten sich streng an die Kirchentonarten. — Nach den Anfangsworten des I. werden auch eigens einige Sonntage genannt, z. B. der Sonntag *(dominica)* Esto mihi, der Sonntag Lätare, der Sonntag Exaudi u. a. m.

Intus canere (latein.), d. i. innerlich, inwendig, in sich hinein singen oder spielen, eine vereinzelt vorkommende Bezeichnung fehlerhaften Vortrags, wenn ein Sänger seine Töne gleichsam verschluckt und ein Instrumentalist mehr für sich als für die Zuhörer spielt.

Invention (aus dem Latein.) war bei J. S. Bach und den gleichzeitigen Componisten der Name kleiner Tonstücke, welche einen Einfall, eine momentane Empfindung zum Ausdruck brachten. In dieser Art entspricht die I. derjenigen Musikgattung, welche man heutzutage Impromptu (s. d.) nennt.

Inventionshorn, s. Horn.

Inventionsinstrumente, s. Horn und Trompete.

Inventionstrompete, s. Horn und Trompete.

Inversion oder Evolution (latein.: *inversio* oder *evolutio*) d. i. Umkehrung,

ein der Rethorik entlehnter Ausdruck, ist im musikalischen Sprachgebrauch die Versetzung der Stimmen im doppelten Contrapunkt (s. Umkehrung), dann auch die Verkehrung der Notenfolge eines musikalischen Satzes, die Imitation (s. Nachahmung). Die I. erhält das Eigenschaftswort *simplex* (einfache, gemeine Umkehrung), wenn sie ohne genaueste Beibehaltung der Intervalle die aufsteigenden Noten abwärts- und die herabsteigenden Noten aufwärtssteigend setzt, die nähere Bezeichnung *stricta* (genaue, strenge Umkehrung) dagegen, wenn bei diesem Verfahren genau aus ganzen Tönen wieder ganze, aus halben Tönen wieder halbe u. s. w. werden. — Mit dem Ausdruck I. bezeichnet man auch bei Gesangscompositionen die willkürliche Versetzung einzelner Textworte sowohl, als auch die Wiederholung derselben. Die Wiederholung gebraucht man, um Hauptgedanken und Worte besonders herauszuheben; sie ist oft lediglich durch den Gang der Melodie gefordert, während die Wortumstellung häufig durch den Rhythmus hervorgerufen und gerechtfertigt wird.

Invetriatur (aus dem Latein.) heisst im Allgemeinen der glasartige Leim, mit dem die Orgelbauer zum Schutz vor Winddurchzug und Wurmfrass die Windlade und hölzernen Pfeifen anstreichen, im Besonderen aber jene vom Orgelbauer Casparini erfundene Masse, mit welcher derselbe die hölzernen Pfeifen seiner Werke, so der Görlitzer Orgel, innen und aussen bestrich und ihnen dadurch nicht nur den erwähnten Schutz, sondern auch eine auf ihren Ton günstig wirkende Glasur verlieh. Leider ist diese letztere Mischung Geheimniss des Erfinders geblieben und mit dem Tode desselben ausgestorben.

Invitatorium (latein.) heisst in der römisch-katholischen Kirche ein Vers, welcher am Anfange der Matutin abwechselnd mit je zwei Versen des 94. Psalms »*Venite, exultemus domino*« gesungen oder gebetet wird. Jedes Fest und jedes Officium vom Tag hat sein besonderes I., dessen Schlussworte dann gewöhnlich »*Venite, adoremus*« sind. Die Anordnung dieses Einleitungsspruchs oder Gesanges reicht hoch in das Alterthum hinauf, und Papst Gregor I. traf damit im Wesentlichen die Einrichtung, wie sie das römische Brevier noch gegenwärtig aufweist. Auch das Todtenofficium hat sein I., nicht aber nach römischem Ritus das Officium vom Feste *Epiphaniae* und das der drei letzten Tage in der Charwoche; als Grund hierfür gilt, dass das Epiphanienfest älter ist als die Einführung des I., so dass man den uralten Ritus conserviren zu müssen glaubte, und die Chartage andererseits freudige Zurufe von selbst verböten. Der Invitatorienvers bewegt sich stets in einer erhaben gehaltenen Melodie, und auch der Psalm hat seinen eigenthümlichen Gesang. Ein oder zwei Cantoren beginnen den Vers, welchen der Chor repetirt; dann führt der Cantor den Psalm singend fort, nach dessen Abschnitten der Chor immer wieder mit dem ganzen oder der zweiten Hälfte des Verses antwortet. Am Schluss singt der Cantor nochmals den Vers zur Hälfte und der Chor vollendet ihn. In den Gradualbüchern und Antiphonarien finden sich die Invitatorien (Psalm *Venite, adoremus*) nach den acht Kirchentönen geordnet. In den alten Ritualien ist vorgeschrieben, das I. an einigen Festtagen mit besonderer Feierlichkeit abzusingen: »*Ut sex cantent tres primos versus submissa voce, et alios tres alii sex alta voce*«, was darauf hinzudeuten scheint, dass der Beisatz z. B. »*Regem confessorum, venite, adoremus*« noch nicht im Gebrauch war und erst späteren Ursprungs ist.

Invocavit (latein.), s. Sonntag.

Joachim oder Giovacchino, latinisirt Joachimus, italienischer Cisterziensermönch und Abt des von ihm gegründeten Klosters Flora, war um 1150 in Calabrien geboren und stand besonders bei dem römisch-deutschen Kaiser Heinrich VI., der ihn als Prophet verehrte, in grossem Ansehen. J. starb im J. 1202. Von seinen Schriften ist von musikalischer Bedeutung: »*Psalterium decem chordarum, libris III, in quibus de summa trinitate eiusque distinctione, de numero psalmorum et eorum arcanis ac mysticis sensibus, de psalmodia, de*

modo et usu psallendi simul et psallentium« (Venedig, 1519; andere Ausgabe Venedig, 1527).

Joachim, genannt Joachim von Magdeburg, deutscher Tonsetzer, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und war, wie es scheint, Cantor in Thüringen. Von seiner Composition sind geistliche und tröstliche Gesänge zu vier Stimmen (Erfurt, 1572) auf die Nachwelt gekommen.

Joachim, Joseph, der grösste Violinvirtuose neuester Zeit und zugleich ein kenntnissreicher Tonkünstler und Dirigent, wurde am 15. Juli 1831 zu Kittsee, einem Marktflecken bei Pressburg in Ungarn, geboren und zeigte so früh Spuren einer aussergewöhnlichen Befähigung für die Musik und namentlich für die Violine, dass sich seine Eltern entschlossen, den Knaben, so jung derselbe noch war, auf das Conservatorium zu Wien zu bringen. Dort war Joseph Böhm sein Speciallehrer im Violinspiel; dieser erklärte ihn schon 1843 für völlig ausgebildet und widersetzte sich auch nicht, als im Herbst desselben Jahres J. die Gelegenheit geboten wurde, im Gewandhause zu Leipzig die Feuerprobe seines Talents zu bestehen. Als Probestück für seine Leistungsfähigkeit diente dem zwölfjährigen Knaben in jenem siebenten Abonnementconcert des Gewandhauses die »Othello-Fantasie« von Ernst, und sein Auftreten war von einem ganz ausserordentlichen Erfolg begleitet; denn das Publikum geizte nicht mit Beifallsbezeigungen, und die Kritik fand in dem jungen Virtuosen eine höchst interessante Erscheinung nicht nur in Rücksicht auf das ausgezeichnete Talent, das sich in seinen Leistungen aussprach, sondern auch der trefflichen Schule und Bildung wegen, von denen sein Spiel unverkennbar Zeugniss gab, ebenso wie sie es dem Lehrer zur besonderen Ehre anrechnete, ein schönes Talent so geleitet und frühzeitig schon so weit gebracht zu haben, dass baldige Erreichung hoher Meisterschaft kaum bezweifelt werden könne. Auf eine solche Aufnahme in der maassgebenden Musikstadt hin entschlossen sich J.'s in Pesth lebende Eltern, den Knaben seinem in Leipzig wohnhaften Oheim, einem Kaufmann, anzuvertrauen. Ernst um die Kunst war es J. auch fernerhin, und seine weiteren Studien auf der Violine überwachte und leitete von da an Ferd. David, während ihm Moritz Hauptmann Unterweisung in den höheren musiktheoretischen Fächern ertheilte. Aber auch andere in Leipzig lebende Musikgrössen, wie Rob. und Clara Schumann, Gade, Ferd. Hiller, interessirten sich in hohem Grade für den nicht blos nach virtuoser Seite hin aufstrebenden, talentvollen Künstler, und besonders war es Mendelssohn, welcher ihn liebgewonnen hatte. Dieser nahm ihn 1845 mit nach England zur Season, und J. wurde in London, das ihn auch weiterhin bei jedem seiner häufigen Besuche mit Ehren und Gold überhäufte, mit Bewunderung aufgenommen. Im fünften der dortigen Philharmonischen Concerte spielte er zum ersten Male öffentlich das Concert von Beethoven, das Werk, durch dessen unvergleichlichen Vortrag er seitdem Tausende entzückte und in dessen Wiedergabe, was seelische Auffassung betrifft, er noch immer ohne gleichberechtigten Nebenbuhler dasteht. In London gab er aber auch gleichzeitig Proben seiner eminenten Befähigung zum Quartettspiel und glänzte als Interpret Bach'scher Musik. Am 4. Decbr. 1845 trat er im Leipziger Gewandhause bereits mit einer eigenen grösseren Composition, einem Adagio und Rondo für Violine und Orchester, mit glücklichem Erfolge auf. Er verweilte auch ferner noch einige Jahre in Leipzig, wo man ihn durch Anstellung als Lehrer am Conservatorium und als Mitglied des Concert- und Theaterorchesters zu fesseln suchte, bis ihn 1850 Franz Liszt vermochte, nach Weimar als Concertmeister überzusiedeln.

Der für Musiker so überaus anregende Umgang Liszt's war auch für J.'s künstlerische Weiterentwickelung von entschiedenstem Einflusse, aber auch seine Selbstständigkeit entwickelte sich in Weimar freier; er bewies dies durch seinen Weggang, als ihm die durch unbedingte Partheinahme für die Wagner'sche Musikrichtung getrübten dortigen musikalischen Verhältnisse nicht mehr zusagen konnten. Eine glänzende Stellung eröffnete sich ihm alsbald 1854 in

Hannover. Nicht nur, dass eigens für ihn die Stelle eines königl. Concertdirektors geschaffen wurde, sondern er erfreute sich auch im höchsten Maasse der Gunst des Königs, und es wurden ihm die ausgedehntesten Ferien contractlich zugesichert, die er auch fleissig zu Triumphreisen durch fast ganz Europa benutzte. Seine dienstliche Thätigkeit in Hannover fand 1866 nach Besitznahme dieses Landes durch Preussen ihren Abschluss. Er siedelte, ohne seine Concertreisen, besonders nach England, zu vernachlässigen, nach Berlin über, wo sich ihm 1869 durch Berufung in den Senat der königl. Akademie der Künste, unter Verleihung des Titels eines königl. Professors, und bald darauf durch die ehrenvolle Anstellung als Direktor der neu gegründeten königl. akademischen Hochschule der Musik ein ungeahnt fruchtbringendes Feld der Thätigkeit eröffnete. Von kleinlichem Neide vielfach angefochten, hat er auch in diesem Amte als Lehrer seines Instruments sowie als Schöpfer und feinsinniger Leiter eines Orchesters und Chors unbeirrt bewiesen, mit welchem ausserordentlichen Geschick er für die hohen Zwecke seiner von ihm heilig gehaltenen Kunst segensreich zu wirken weiss. Auch als Dirigent grosser Musikfeste ist er seitdem häufig berufen worden, und 1875 fungirte er innerhalb weniger Wochen höchst ehrenvoll auf dem Niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf und auf dem ersten Schleswig-Holstein'schen Musikfest zu Kiel in dieser Eigenschaft.

J. hat dem Publikum und der musikalischen Presse mit seinen häufigen, auch jetzt noch nicht eingestellten Triumphzügen durch die europäischen Concertsäle vielfachste Gelegenheit zur Beurtheilung seiner Künstlerindividualität gegeben, und diese ist in ausgedehntestem Maasse wahrgenommen und anerkannt worden, da sich Niemand dem bestrickenden, ächt künstlerischen Eindruck zu entziehen vermag, den J.'s Violinspiel durch unfehlbare Technik der Finger und des Bogens, durch feinstes Verständniss aller Musikgattungen und den denkbar vollendetsten Vortrag hervorbringt. J. hat aber auch, was die meisten Virtuosen der Gegenwart nicht besitzen, seinen eigenen Styl. Ein Violinconcert von Viotti, Rode oder Spohr z. B., welches von Anderen gespielt, wenig Interesse mehr erregen würde, wird durch seine Vortragsweise, welche selbst unbedeutendere Compositionen über ihren eigentlichen Werth hinaufhebt, zum Hochgenuss; wirklich musikalisch werthlose Stücke spielt er nur äusserst selten. Als Interpret gediegener Musik für sein Instrument von Seb. Bach an bis Mendelssohn wird er im Einzelnen kaum von einem, im Ganzen von keinem anderen Virtuosen erreicht und noch lange jedem deutschen Violinspieler als verkörpertes Ideal ächt künstlerischen Strebens erscheinen. Kein grosser Componist hat bis jetzt gelebt, welcher nicht auch ein Instrument gespielt hätte. Umgekehrt ist wohl auch anzunehmen, dass jeder wahrhaft bedeutende Virtuose durch den immerwährenden geistigen Verkehr mit den grossen Meistern der Tonkunst von edlem Schaffenstrieb erfüllt sein müsse. J. hat bewiesen, dass er neben vortrefflichen Compositionen, unter denen sein edles, frisches und charakteristisches »Concert in ungarischer Weise« obenan steht, auch geistvolle, wohl componirte Orchesterwerke zu schreiben versteht. Bei seiner, nur die classische Reinheit der Tonkunst im Auge behaltenden Richtung ist in Lehre und Composition seine Abneigung gegen die neueste Musikrichtung erklärlich.

Vermählt ist J. seit dem 10. Juni 1863 mit Amalie J., geborene Weiss, welche er als ausgezeichnete Altsängerin der Hofbühne zu Hannover kennen lernte. Ihre ausserordentliche stimmliche Begabung hat auch nach ihrem Rücktritt vom Theater nicht verfehlt, geschätzt und hochgepriesen zu werden, ja sie verkörpert gegenwärtig im Gesang vollständig und in glücklichster Ergänzung denselben Styl, welchen ihr Gatte so mustergültig repräsentirt. Als Lieder- und Oratoriensängerin gilt sie daher für unübertrefflich und ist für die Solostimme in grossen Concertwerken eine weithin und vorzugsweise berufene künstlerische Kraft von hoher Bedeutung.

Joan, einer der ersten italienischen Geigenmacher, der noch vor Amati gelebt haben soll, über den aber sonst nichts bekannt geblieben ist. Sein Name findet sich vereinzelt in alte italienische Violinen geklebt.

Joanelli, Pietro, ein italienischer Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Gandino bei Bergamo, veröffentlichte eine Sammlung Motetten unter dem Titel »*Novi atque catholici thesauri musici libri quinque etc.* 8, 7, 6 5 *ac* 4 *vocum*« (Venedig, 1568). Die Proske'sche Bibliothek besitzt von diesem seltenen Werke, welches wegen der überaus grossen Reichhaltigkeit und der darin vertretenen alten Tonsetzer besonders kostbar ist, ein vollständiges und prachtvolles Exemplar.

Joanelli, Ruggiero, s. Giovanelli.

Joanini, genannt *J. del Violoncello*, einer der vorzüglichsten italienischen Violoncellovirtuosen seiner Zeit und zugleich gediegener Tonsetzer, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ungefähr bis 1760, päpstlicher Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom. Er schrieb für Violoncello sowie für andere Instrumente, und einige Claviersachen von ihm waren auch in Deutschland bekannt. Im Uebrigen hat er auch mehrere Kirchencompositionen verfasst.

Joannes, s. Johannes.

Joaõ (Juan oder Johann) **IV.,** König von Portugal seit 1640, portugiesischer Tonsetzer und der einzige gekrönte Schriftsteller, den die musikalische Literatur aufzuweisen hat. Als Herzog von Braganza 1604 geboren, lebte er bis in sein 36. Jahr hinein in Zurückgezogenheit den Wissenschaften und Künsten, besonders der Musik. Nur mit Mühe war er zu überreden, als rechtmässiger Kronerbe den portugiesischen Thron zu besteigen, als die Portugiesen 1640 das langjährige spanische Joch endlich abgeschüttelt hatten. Obwohl in einen hartnäckigen Krieg mit den Spaniern verwickelt, liess er sich dennoch nicht seinen Studien entziehen und schrieb sogar gerade damals mehrere Musiktractate, componirte fleissig und stellte seine Instrumentalübungen vor die Regierungsgeschäfte. Eine reiche Bibliothek von Werken der Componisten aller Nationen von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis auf seine Zeit, die er mit grossem Aufwand zusammenbringen liess, traf das Unglück, beim Erdbeben zu Lissabon im J. 1756 mit zu Grunde zu gehen. Von J.'s schriftstellerischen Arbeiten können genannt werden: »*Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del obispo Cirilo Franco*« (wahrscheinlich 1649 erschienen), worin der königliche Schriftsteller die Musik seiner Zeit gegen die Vorwürfe des ausschliesslich die alte Musik hoch haltenden Bischofs Cirilo Franco von Loreto vertheidigt; dann eine anonym herausgegebene Dissertation, betitelt: »*Respuestas á las dudas que se pusieron á la misa „Panis quem ego dabo" de Palestrina*«. Nicht herausgekommen von ihm sind: »*Concordancia de la musica y pasos de la colleccionada de los mejores profesores de arte*« und »*Principios de la musica, que hicieron sus primeros autores y progresos que tuvo*«. Wahrscheinlich sind auch diese beiden Schriften, sowie einige seiner Manuscript gebliebenen Motetten ebenfalls durch das oben erwähnte Erdbeben vernichtet worden. Dagegen sind zwei andere seiner Motetten nach seinem Tode im Druck erschienen (Lissabon, 1674). J. selbst starb am 6. Novbr. 1656.

Joaõ Vaz Barradas Muitopam e Morato, s. Vaz-Barradas.

Jobel (יוֹבֵל) nannten die alten Hebräer eins ihrer häufig angewandten Metallblasinstrumente; schon in den fünf Büchern Mosis findet man dasselbe erwähnt. Es tritt diese Benennung oft verbunden mit dem Instrumentnamen Schofar (s. d.) auf, welchen Namen eine Trompete hatte, und bezeichnete dann, dass selbige aus einem Widder- oder Kuhhorn gefertigt war. Die Bedeutung dieses adjektivischen Zusatzes von J. haben mehrere Sprachgelehrte etwas verschieden gedeutet. Gesenius sagt in seinem deutsch-hebräischen Wörterbuche, dass dies Wort ungefähr in der Bedeutung dem deutschen Worte »Jubel« gleich komme. Pfeiffer erklärt es ähnlich, indem er nachweist, dass die Wurzel des arabischen Wortes J. ausser Fest und Freude auch Jubeljahr bedeute,

und dass die Hebräer an ihren höchsten Freudenfesten sich deshalb des Schofar-J. bedienten. Auch ist mit Gewissheit anzunehmen, dass die so berühmt gewordenen Trompeten, welche den Einsturz der Mauern Jericho's bewirkten, diese Jubeltrompeten waren, und es wahrscheinlich das einzige Blechblasinstrument der Hebräer war, welches während des Gottesdienstes gebraucht wurde. 0.

Jobinus, Bernhard, Lautenist und Componist für sein Instrument, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich zu Strassburg. Man kennt von ihm: »Bernhardi Jobini teutsche Tabulatur auff die Lauten, darinn viel artliche Fanteseyen, Teutsche, Frantzösische und Italianische Lieder, lateinische Muteten mit 4 vnd 5 Stimmen zusammengetragen« (Strassburg, 1572) und »*Sixti Kergelii* frantzösische und italianische Lieder, Muteten u. s. w.« (Strassburg, 1580).

Jocolet, Claudius, ein sonst unbekannter Componist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, von dem im Druck erschienen sind: »Allerley Art Frantzösischer, Teutscher, Hispanischer vnd Welscher Täntze, mit 5 vnd 6 Stimmen gesetzt vnd theils zusammengelesen« (Jena, 1622). Vgl. *Draudii* »*Bibl. class. germ.*«

Jocosus (latein.), Titel- und auch Vortragsbezeichnung in der Bedeutung scherzhaft, lustig.

Jodeln, eine den Gebirgsbewohnern, besonders denen der Alpen eigenthümliche Gesangsart. Sie besteht darin, dass der Sänger nach einer eigenen Articulation schnell aus der Bruststimme in die höheren Töne des Falsets überschlägt, wobei das scharfe Hervortreten der contrastirenden Klangfarben beider Stimmregister einen seltsamen Eindruck hervorruft, so dass selbst die heitersten Lieder dieser Art den Zuhörer oft wehmüthig stimmen können. Häufig dienen diese textlosen Modulationen, Jodler genannt, als Endrefrain oder Endritornelle für jede Strophe äusserst naiver National-Alpenlieder.

Jodocus Pratensis oder J. de (a) Prato, s. Josquin.

Jöcher, Christian Gottlieb, deutscher Gelehrter, geboren am 20. Juli 1694 zu Leipzig, studirte anfangs Medicin, habilitirte sich 1714 durch die Abhandlung »*De viribus musices in corpore humano*« (Leipzig, 1714), ging aber hierauf zur Theologie über. Im J. 1730 erhielt er eine philosophische Professur in der philosophischen Facultät zu Leipzig, wurde 1732 Professor der Geschichte, 1742 Universitätsbibliothekar und starb am 10. Mai 1758. Sein »Allgemeines Gelehrten-Lexicon« (4 Bde., Leipzig, 1750—51) enthält u. A. eine Menge musikalischer Schriftsteller, sowie auch viele Componisten. Es wurde von Adelung bis zum Buchstaben J (2 Bde., Leipzig, 1784—87) und von Rotermund bis »Rin« (Bd. 1—6, Abth. 3, Bremen, 1810—22) ergänzt. Seine übrigen Schriften gehören nicht hierher und sind fast vergessen.

Johann ist der Name 23 römischer Päpste, von denen drei auch für die Musik von einiger Wichtigkeit sind. Es sind dies: Johann XX., von 1024 bis 1033 regierend, derjenige Papst, welcher den Guido von Arezzo aus dem Kloster zu sich berief, um sich von demselben seine neue Gesangmethode erklären zu lassen und nach ihr singen zu lernen; Johann XXI., geboren zu Lissabon, 1276 zum Papst erwählt, aber schon 1277 von einer einfallenden Decke erschlagen, hat ausser Briefen, philosophischen und medicinischen Schriften auch ein »*Musica*« betiteltes Sendschreiben an den englischen Bischof Fulgentius hinterlassen; Johann XXII., geboren 1244 zu Cahors und ursprünglich Jacob von Ossa oder Ense geheissen, wurde 1316 zum Nachfolger des Papstes Clemens V. erwählt und starb nach einer sehr bewegten Regierung, über 90 Jahre alt, am 2. Decbr. 1334 in Rom. Auch er soll einen Tractat »*De Musica*« verfasst haben.

Johann IV., s. Joaõ.

Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen, 1656 bis 1680, geboren am 31. Mai 1613, wurde von früh auf in der Musik gebildet und brachte es dahin, dass er viele Kirchenmusiken componirte, darunter den 117. Psalm

»*Laudate dominum omnes gentes*«. Seine Musik- und Prachtliebe verschlang Summen, die das vom dreissigjährigen Kriege her erschöpfte Land kaum zu erschwingen vermochte. Er starb zu Freiberg, wohin er sich der Pest wegen begeben hatte, am 22. Aug. 1680.

Johann (Jean), Herzog von Braine, genannt Mauclerc, war der Sohn Robert's II., Grafen von Dreux, und gehörte zu den französischen Dichtern und Componisten des 13. Jahrhunderts. Er starb im J. 1239. Drei Gesänge, von ihm gedichtet und in Musik gesetzt, bewahrt die Nationalbibliothek in Paris auf.

Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, war einer der fertigsten Violin- und Clavierspieler seiner Zeit. Geboren am 29. Decbr. 1696, erhielt er schon früh musikalischen Unterricht, zuerst auf der Violine und zwar durch seinen Kammerdiener Gregor Christoph Eylenstein. Ein neunmonatlicher Unterricht bei dem Lexicographen Walther genügte, um den talentvollen Prinzen zu befähigen, 19 namhafte Werke für die von ihm behandelten Instrumente zu componiren, von denen aber nur sechs Clavierconcerte im Druck erschienen sind. Auf einer Studienreise begriffen, starb er leider schon am 1. Aug. 1715 zu Frankfurt a. M.

Johann Cotto, s. Cottonius.

Johannes, Musiker des 7. Jahrhunderts, führte den Titel eines Archicantors, war um 670 Präcentor an der Peterskirche zu Rom und schrieb einen Tractat, betitelt: »*De modulandi ac legendi ritu*«.

Johannes, Aegidius, s. Aegidius.

Johannes Cäsar Augustanus, um 621 lebend, wird zu den ältesten Kirchentonsetzern gerechnet.

Johannes Chrysorrhoas aus Damask, deshalb gewöhnlich *Joannes Damascenus* genannt, der Verfasser des dogmatischen Hauptlehrbuchs für die morgenländische Kirche, geboren um 700, stand als Schatzmeister in Diensten des Khalifen und hiess als solcher Al Mansur. Im J. 730 wurde er Mönch im Kloster Saba bei Jerusalem und starb um 760. Während seiner Zurückgezogenheit von der Welt verfasste er u. A. seine berühmte »Auseinandersetzung des orthodoxen Glaubens« und betrieb unter Leitung des Bischofs Kosmas auch eingehend Musik. Er soll bequemere Notenzeichen erfunden, viele Kirchenmelodien erfunden haben und deshalb von seinen Zeitgenossen *Μελωδός* (Cantor) genannt worden sein. Für sein Ansehen überhaupt spricht schon, dass er selbst in der römischen Kirche heilig gesprochen wurde, und dass er noch gegenwärtig in der griechischen Kirche als Glaubensnorm gilt. Einen ihm zugeschriebenen musikalischen Tractat, welcher eine Belehrung über die in den griechischen Kirchengesangbüchern üblichen Tonzeichen, deren Anwendung u. s. w. enthält, hat Fürstabt Gerbert im zweiten Bande seines Werks »*De cantu et musica sacra*« facsimilirt mitgetheilt.

Johannes Langus, Mönch zu St. Gallen und ein als vortrefflich gerühmter Musiker des 10. Jahrhunderts, versah mehrere von seinen Klosterbrüdern verfasste Prosen und Sequenzen mit ausgezeichneten Melodien.

Johannes de Muris, s. Muris.

Johannes Mantuanus oder Johann von Mantua, einer der hervorragendsten Musikgelehrten des 14. Jahrhunderts, aus Namur gebürtig, wo er seine Ausbildung im Gesang erhielt. Theologische Wissenschaften studirte er in Italien, aber unter Vittorino Feltri gleichzeitig auch Musik. Hierauf trat er in ein Karthäuserkloster zu Mantua, in Folge dessen er auch den Beinamen »*Mantuanus Carthausius*« erhielt, und wurde der Verfasser der berühmten musikalischen Abhandlung »*Libellus musicalis de ritu canendi etc.*« (1380), in welcher er den Choralgesang, Monochord, die Consonanzen, alten Tonzeichen, Kirchentonarten, Consonanzen, Solmisation und den Contrapunkt wissenschaftlich behandelt. Exemplare dieses Tractats im Manuscript besitzt das britische Museum und die vaticanische Bibliothek.

Johannes Paduanus, italienischer Gelehrter des 16. Jahrhunderts, hat ausser anderen Werken auch »*Institutiones musicae*« (Verona, 1578) hinterlassen.

Johannes Pediasimus, ein Rechtsgelehrter und Mathematiker aus Bulgarien, lebte um 1300 und soll einen Tractat über musikalische Wissenschaft verfasst haben. Vgl. Hawkins, Geschichte Bd. II. S. 42.

Johannes Presbyter, ein Priester des 11. Jahrhunderts, schrieb eine lateinische Abhandlung »*de musica antiqua et nova*«, deren Manuscript im Kloster Monte Cassino aufbewahrt wird.

Johannes Salesberiensis, einer der gelehrtesten Theologen des 12. Jahrhunderts, geboren um 1110 zu Salisbury, wurde zu Paris Doctor der geistlichen Facultät und mit Robert von Gloucester Erzieher des nachmaligen Königs Heinrich II. von England. Im J. 1176 wurde er zum Bischof von Chartres ernannt und starb als solcher am 24. Octbr. 1182. Unter seinen Werken gehört hierher: »*Polycraticum, seu de nugis curialium et vestigiis philosophorum libr.* 8« (gedruckt 1513), weil es im 6. Kapitel des ersten Buchs »*de musica et instrumentis et modis et fructu eorum*« handelt.

Johannes Scotus, gelehrter englischer Mönch des 9. Jahrhunderts, war Lehrer an der Musikschule zu Oxford. — Ebendaselbst soll ein anderer J., mit dem Beinamen Monachus Menevensis, als Lector der Musik und Arithmetik gewirkt haben.

Johannes Tanetos oder Thanatensis, gelehrter englischer Benedictinermönch, geboren auf der Insel Thanes in Kent, wurde um 1330 Präcentor zu Canterbury und zeichnete sich durch sein musikalisches Talent so aus, dass man ihn den zweiten Amphion nannte. Er verfasste eine Abhandlung »*de officiis cantuariensibus ecclesiae*«.

Johannes von Burgund, Lehrer des Dominicanermönchs Hieronymus von Mähren, lebte um 1200 und wird musikalisch erwähnt, weil er eine Tabelle über die Geltung der Mensuralnoten aufstellte, welcher er den Namen »*arbor*« (Baum) ertheilte.

Johannes von Cleve, Musiker aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war aus Cleve gebürtig und in der Kapelle des Kaisers Maximilian I. angestellt. Von seinen Compositionen werden zwei Bücher Motetten genannt.

Johannes von Fulda, gelehrter deutscher Mönch, ein Schüler des Rhabanus Maurus, lebte gegen Ende des 9. Jahrhunderts und soll besonders als Dichter und Tonkünstler ausgezeichnet gewesen sein. Nach Gerbert's Behauptung war J. der Erste, der in Deutschland Kirchengesänge (*varia modulatione*, wie es heisst) in Musik setzte.

Johannes von Neuville, altfranzösischer Dichter und Musiker, geboren auf der Burg Neuville in der Champagne, lebte um 1193 und componirte selbstgedichtete Gesänge. Im Manuscripte befinden sich noch 19 derselben in der Nationalbibliothek zu Paris.

John, Karl Wilhelm, vorzüglicher deutscher Pianist und eleganter Componist für sein Instrument, geboren am 9. Jan. 1821 zu Berlin, erhielt, da er frühzeitig die besten musikalischen Anlagen zeigte, Clavierunterricht beim königl. Kammermusiker Moos, wozu sich später theoretische Lectionen bei Rungenhagen gesellten. Als Knabe schon erregte er in verschiedenen Concerten Aufsehen, und einige gleichzeitig erschienene Compositionen für Pianoforte von ihm blieben nicht unbeachtet. In Folge dessen erschlossen sich ihm auf Meyerbeers Empfehlung 1845 die Ausländern fast unzugänglichen Pforten des Conservatoriums zu Paris, und J. wurde Halévy's Compositionsschüler, während er in Privatstunden bei Kalkbrenner, Prudent und Thalberg das höhere Clavierspiel mit dem grössten Erfolge studirte. Mit warmen Worten wies damals Ed. Monnais in der *Revue et Gazette musicale* auf J.'s ausserordentliche Virtuosität hin, die als Specialität einen wunderbar bestrickenden, harfenartigen Anschlag aufwies; leider aber vermochte J., gleich Chopin und Henselt, die Scheu vor öffentlichem Auftreten niemals zu überwinden. Dagegen sind einige

30 zum Theil beliebte Saloncompositionen von ihm im Druck erschienen. Im J. 1863 nahm J. wieder seinen bleibenden Wohnsitz in Berlin, wo er in unabhängiger Stellung zurückgezogen der Kunst lebte. Plötzlich und unerwartet starb er am 4. Septbr. 1875 zu Berlin.

Johnson ist der Name einiger englischer Tonkünstler, von denen zu nennen sind: 1) Bartholomäus J., der sich im 18. Jahrhundert auf dem Violoncello auszeichnete. Er erreichte ein ausserordentlich hohes Alter, denn am 3. Octbr. 1810 feierte man zu Scarborough durch eine Festlichkeit seinen hundertjährigen Geburtstag, bei welcher Gelegenheit er noch in einer selbstcomponirten Menuett mitwirkte. — 2) Edward J., lebte, als Componist bekannt, zu Anfang des 17. Jahrhunderts in London. Einige fünfstimmige Gesänge von ihm enthält das Sammelwerk »*Triumph of Oriana*« (London, 1601). — 3) Heinrich Philipp J., früh nach Schweden gekommen, tritt zuerst 1753 und zwar als Hofmusicus in Stockholm hervor, wurde 1755 als Organist an der Clara-Kirche und 1763 als Hofkapellmeister angestellt. In den Jahren 1774 und 1775 wurden in Stockholm Opern von ihm, nämlich »Egle« und »Neptun und Amphitrite« aufgeführt. Zu Hülpher's historischen Abhandlungen über Musik hat er die Vorrede sowie eine kurze Beschreibung der Orgeln verfasst. Ebenso hat er Orgelfugen componirt und veröffentlicht. — 4) Robert J., eigentlich Geistlicher, wird um 1500 als Kammer-Kirchencomponist gerühmt und zwar, wie Burney behauptet, der auch einen fünfstimmigen Gesang und eine Allemande von ihm mittheilt, wegen seiner geschickten Behandlung von Fugenthemas und Imitationen.

Jolage, Charles Alexandre, französischer Orgel- und Clavierspieler, war 1753 als Organist bei den *petits Pères* zu Paris angestellt und veröffentlichte Claviersuiten seiner Composition.

Joly, französischer Violinist und Componist für sein Instrument, lebte als Musikalienhändler zu Paris, woselbst er 1819 starb. Von seinen Compositionen sind Duos, Variationen, Contretänze u. s. w. für Violine im Druck erschienen, ebenso eine Guitarren- und eine Flötenschule, sowie Stücke für diese Instrumente.

Jomard, Edmond François, berühmter französischer Geograph und Archäolog, ein gründlicher Erforscher und Kenner der ägyptischen Alterthümer, geboren am 21. Novbr. 1777 zu Versailles, machte seine wissenschaftlichen Studien zu Paris und nahm 1798 mit anderen Gelehrten an der Expedition Napoleon's nach Aegypten Theil. Im J. 1802 nach Frankreich zurückgekehrt, verbreitete sich in Folge seiner Veröffentlichungen sein Ruf über die ganze civilisirte Welt, und sein Einfluss auf Alles, was Afrika betraf, wurde immer bedeutender. Er starb 1847 als Oberbibliothekar der königl. Bibliothek zu Paris. In musikalischer Hinsicht ist er ausserdem zu nennen wegen seiner Abhandlung über das Leben und die Werke G. L. B. Wilhem's.

Jomelli, Nicolò, einer der berühmtesten italienischen Componisten der neapolitanischen Schule, geboren am 17. April 1714 zu Aversa in Unteritalien, erhielt seinen ersten Gesang- und Clavierunterricht von Mozillo, einem Canonicus in seiner Vaterstadt, und studirte von seinem 16. Jahre an zu Neapel, zuerst auf dem Conservatorium *dei poveri di Giesù Cristo*, dann auf dem *della pietà dei Turchini*, wo Meister wie Porta, Mancini, Feo und Leo seine Lehrer waren. Nachdem er sich ohne allen Erfolg mit dem Satze von Balletten beschäftigt hatte, glückte es ihm besser mit einigen Cantaten, und der strenge Leo selbst prophezeite ihm eine grossartige Zukunft. Seine erste komische Oper »*L'errore amoroso*« (1737) aber, die er pseudonym unter dem Namen Valentino aufführen liess, fand so grossen Beifall, dass J. sich angefeuert fühlte, auf diesem Wege weiter zu gehen. Noch grösseres Glück machte seine nächste für das *Teatro Fiorentino* geschriebene ernste Oper »*Odoardo*« (1738), der noch einige andere folgten, welche 1740 seine Berufung nach Rom veranlassten. Durch die dort geschriebenen Opern »*Ricimero, rè de Goti*«, »*Astia-*

natte«, »*Ifigenia*« und »*Cajo Mario*« gewann er die Römer völlig für sich und fand in dem Cardinal York einen einflussreichen Protektor. Jedoch ging er schon 1741 nach Bologna, wo er neben seiner fortgesetzten Wirksamkeit für die Bühne (die Oper »Ezio«) die Rathschläge und Belehrungen des gelehrten Padre Martini in Bezug auf den Kirchenstyl nicht unbenutzt liess. J. kehrte hierauf wieder nach Rom, sodann nach Neapel zurück und wurde durch seine im Carlo-Theater gegebene Oper »*Eumene*« auch hier Gegenstand der Bewunderung, nicht minder in Venedig, wo er »*Merope*« componirte und aufführte. In letzterer Stadt trat er zuerst mit Kirchencompositionen hervor, von welchen ein achtstimmiges »*Laudate*« mit Recht für ein Meisterwerk gilt; auch soll er damals eine Zeit lang als Lehrer an einem der Conservatorien Venedigs gewirkt haben. Im J. 1747 war J. wieder in Rom und fand durch die gepriesene Oper »Artaserse« den alten enthusiastischen Beifall. Gleichzeitig erstand ihm aber in dem jungen Portugiesen Terradellas ein nur zu glücklicher Nebenbuhler. Es bildeten sich Partheien und beim nächsten Carneval unterlag J. in der That seinem Gegner, dessen Oper einen beispiellosen Erfolg hatte, während die seinige durchfiel. Die Parthei des Portugiesen triumphirte und liess sogar eine Denkmünze schlagen, welche ihren Meister auf einem von J. gezogenen Triumphwagen zeigte. Bald darauf fand man Terradellas, von Dolchstichen durchbohrt, in der Tiber, und J. sah sich der Theilnahme an diesem Morde beschuldigt. Kaum zu bezweifeln ist es, dass die meisten Umstände dieser vielfach und umständlich erzählten Geschichte dem Bereiche der Fabel angehören, um so mehr, als J. 1749 die Anstellung als päpstlicher Kapellmeister erhielt. Als solcher fungirte er bis 1754, folgte aber dann einem Rufe des Herzogs Karl von Würtemberg nach Stuttgart, wo er bis 1768 als Ober-Kapellmeister einflussreich thätig war. Er erhob das Stuttgarter Hoforchester auf die Stufe der Mustergültigkeit, schrieb gegen 20 grössere und kleinere Opern, wie »*Demetrio*«, »*Penelope*«, »*Enea nel Lazio*«, »*Il rè pastore*«, »*Alessandro nell' Indie*«, »*Demofoonte*« u. s. w., ferner Kirchenmusiken und viele Gesangsätze und erfreute sich der schmeichelhaftesten Auszeichnungen. Im J. 1783 sollten auf herzogl. Befehl alle seine in Stuttgart componirten Opern auf Subscription veröffentlicht werden, zu welchem Unternehmen es jedoch nicht kam. Der Theaterbrand in Stuttgart, 1802, vernichtete sie sogar mit vereinzelten Ausnahmen, wie »*Fetonte*«, sämmtlich.

J. war nach Auflösung des ihm unterstellten Orchesters 1768 nach Italien zurückgekehrt und hatte ein Landgut in der Nähe seines Geburtsortes Aversa erworben. Der König von Portugal, Johann V., lud ihn zwar ein, an seinen Hof zu kommen, jedoch lehnte J. diesen Ruf ab und beschäftigte sich in der Zurückgezogenheit noch weiter mit Operncomposition. Da aber seine für Rom gesetzte Oper »*Achille in Sciro*«, gleich noch einer anderen keinen Beifall erntete, vielleicht gerade, weil J. in Deutschland mehr deutsches Wesen, besonders in Bezug auf bedeutsame Harmonie, in sich aufgenommen hatte, als seine sinnlich lebendigen Landsleute zu ertragen vermochten, so wendete er sich noch einmal nach Neapel, wo es ihm aber mit seiner »*Ifigenia in Aulide*« nicht besser erging. Der Verlust seiner ehemaligen Popularität bekümmerte ihn so, dass er sich 1773 einen Schlagfluss zuzog, von dem er sich jedoch wieder erholte. Er schrieb noch eine Cantate zur Geburtsfeier eines neapolitanischen Prinzen und ein bewundernswerth schönes zweichöriges Miserere mit Orchesterbegleitung, nach dessen Vollendung er am 28. Aug. 1774 starb. — Seine Opern mit ihren edlen, einschmeichelnden und geistreichen Melodien galten lange Zeit hindurch als Muster, und er war in denselben seinen italienischen Zeitgenossen auch in Hinsicht auf regere, wirksamere Instrumentation, lebhaftere dynamische Schattirung des Ausdrucks u. s. w. in der That weit voraus. Als unübertrefflich wurden besonders seine Arien gerühmt, welche jedoch, da sie den Styl seiner Zeit nicht überragten, jetzt so gut wie vergessen sind. Für die Kirche arbeitete er gegen 40 Werke, darunter ausser den schon

oben angeführten, ein berühmtes *Benedictus*, ein Requiem und ein Passionsoratorium. Trotz hervorragender, kunstvoller Schönheiten, vielem Würdigen und Edlen stehen diese geistlichen hinter seinen weltlichen Compositionen zurück, da er nur zu häufig hierbei den brillanten Concertstyl vorwalten liess und die Singstimmen zu Läufen und Bravourpassagen benutzte. In ruhigeren Formen ergeht sich das schon genannte Requiem in *Es-dur*, welches ursprünglich nur für Gesang und Streichquartett gesetzt ist. Die Bibliothek des Königs von Sachsen besitzt im Manuscript die Opern »*Armida abbandonata*« und »*Didone*«, die Cantate »*La partenza*«, 65 Arien, Duette u. s. w., die kaiserl. Hofbibliothek in Wien die dreiaktige Oper »*Catone in Utica*« (1749) und einen bemerkenswerthen Schatz von J.'s geistlichen Compositionen. — Burney, der J. auf seinen Reisen sah, fand sein Gesicht demjenigen Händel's ähnlich, ihn selbst aber viel gefälliger und höflicher als Händel.

Jonas, Emile, talentvoller französischer Componist, geboren am 5. März 1827 zu Paris, trat 1841 in das dortige Conservatorium, wo Lecouppey und Carafa seine Hauptlehrer waren. Seine ersten Compositionen, Claviersachen und Romanzen, wurden von der Kritik und dem Publikum sehr günstig aufgenommen und seine kleinen Opern »*Le duel de Benjamin*« (1855), »*La parade*« (1856), »*Le roi boit*« (1857), »*Les petits prodiges*« (1857) u. s. w., im Theater der *Bouffes parisiens* gegeben, fanden hervorragenden Beifall. Ausserdem hat er 1854 eine Sammlung hebräischer gottesdienstlicher Gesänge, die 24 von ihm componirte Nummern enthält, veröffentlicht. Als ganz vorzüglich aber werden seine zahlreichen Compositionen für Militärmusik gerühmt. J. lebt in Paris als Professor am Conservatorium und Musikdirektor der Synagoge des portugiesischen Ritus.

Jonas, Karl, deutscher Tonkünstler, geboren um 1770 zu Berlin, erhielt, unterstützt von der Prinzessin Amalie von Preussen, eine gute Schulbildung und gründliche Unterweisung im Clavierspiel und in der Composition durch Fasch. Nachmals nahm sich seiner der König Friedrich Wilhelm II. an und liess ihn auf die Universität nach Halle gehen. Als Clavierspieler und Componist von Clavier- und Gesangsachen schon von Berlin her rühmlich bekannt, setzte er bei Türk seine musikalischen Studien fort und liess 1793 eine Ariette mit 15 Variationen für Clavier, die er dem Könige widmete, erscheinen. Später veröffentlichte er noch in Tilsit eine Sammlung von Liedern und Gesängen; im Uebrigen hat man jedoch nichts weiter von ihm gehört.

Joneck, Michael, rühmlich bekannter Clavierbauer, geboren am 14. Mai 1748 zu Würzburg, erlernte die Elemente des Clavierspiels im dortigen Oberzeller-Kloster, wo er erzogen wurde. Er wandte sich bei einem Instrumentenmacher seiner Geburtsstadt dem Clavierbau zu, den er nachmals selbstständig betrieb, so dass er um 1770 schon an 200 Claviere verfertigt hatte, die zu den besseren gezählt wurden. Später warf er sich mehr auf die Fortepiano-Baukunst und verfertigte u. A. einige Flügel mit Flötenwerk. — Sein Sohn und Schüler, Joseph J., der auch bei Walther in Wien längere Zeit gearbeitet hatte, übernahm 1807 die väterliche Fabrik, deren Flügel und Fortepianos auch unter seiner Leitung noch lange sehr geschätzt und gesucht waren.

Jones, Edward, trefflicher englischer Harfenspieler und gelehrter Forscher und Sammler auf dem Gebiete der Nationalmusik von Wales, stammte aus einer sehr musikalischen Familie und wurde 1752 auf einer Farm (Henblas genannt) in der Grafschaft Merionetsh geboren. Von seinem Vater frühzeitig im Harfenspiel unterrichtet, entwickelte er als geborenes Musiktalent sehr schnell eine bedeutende Meisterschaft auf der wallisischen Harfe, welche ihm ermöglichte, sich schon in jugendlichem Alter einen ausgebreiteten Ruf in dem ganzen Lande zu erwerben. Im Anfang der 1780er Jahre ging J. nach London, wo es ihm gelang, sich zu einem der geschätztesten und gesuchtesten Lehrer emporzuschwingen und in die Kreise der hohen Aristokratie gezogen zu werden. Im J. 1788 ernannte ihn der Prinz von Wales, spätere König Georg IV., zu

seinem »Hofbarden«. J.'s Hauptverdienst besteht jedenfalls in der Herausgabe des gelehrten, für die Geschichte der walliser Nationalmusik überaus wichtigen Sammelwerks »*Relicks of the welsh bards etc.*«, von welchem 1789 der erste Band, 1820 der zweite und die erste Hälfte des dritten Bandes in London erschienen ist. Es war ihm leider nicht vergönnt, dieses umfangreiche und interessante Werk, die Frucht vierzigjähriger eingehender Forschungen, zu Ende zu bringen, da ein Herzschlag ihn plötzlich zu London, im April 1824, dahinraffte. Fr.

Jones, Griffith, englischer Literator, lebte zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu London und war einer der Mitarbeiter an der »*Encyclopaedia Londinensis*«, die u. A. einen Artikel von ihm, die Musikgeschichte behandelnd, enthält. Derselbe erschien später selbstständig unter dem Titel »*A history of the origin, progress of theoretical and practical music*« (London, 1819) und deutsch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Mosel unter dem Titel »Geschichte der Tonkunst« (Wien, 1821).

Jones, John, englischer Tonkünstler der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war 1784 einer der Unterdirektoren bei der grossen Gedächtnissfeier Händel's. In Preston's Catalog von 1797 finden sich unter seinem Namen sechs Claviertrios verzeichnet, die wahrscheinlich ihn zum Componisten haben.

Jones, Philipp, englischer Clavierbauer, lebte um 1700 zu London und genoss eines in England weitverbreiteten Rufes.

Jones, Robert, berühmter englischer Lautenvirtuose und Componist für sein Instrument, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu London. Man kennt noch von ihm ausser einzelnen Stücken, die sich in dem Sammelwerk »*Triumph of Oriana*« (London, 1601) und in der »*Musica antiqua*« von Smith befinden: vier Bücher zwei- bis vierstimmiger Gesänge mit Lauten- oder Gambenbegleitung nebst Lautenstücken, betitelt »*A musical dream*« (London, 1609), sowie fünf Bücher Gesänge mit Lauten- oder Bassbegleitung, betitelt »*The muse's garden of delight etc.*« (London, 1611).

Jones, William, ist der Name von drei um die Tonkunst verdienten Engländern. Der älteste derselben, geistlichen Standes, geboren 1726 in Northumberland und gestorben am 7. Febr. 1800 zu London, war ein tüchtiger Literator und Musikdilettant. Er schrieb u. A.: »*Physiological disquisitions or discourses on the natural philosophy of the elements, on matter, on motion, on fire, on air, on sound and music etc.*« (London, 1771; 2. Aufl. 1781). Ein anderer, ebenfalls Geistlicher, geboren um 1740 in der Grafschaft Suffolk und gestorben 1798 zu London, schrieb viele Kirchensachen, sowie das theoretische Werk »*A treatise on the art of music etc.*« (Colchester, 1784; 2. Aufl. mit verändertem Titel, London, 1786). Der dritte und berühmteste zählt zu den grössten Orientalisten. Geboren am 28. Septbr. 1746 zu London, lebte er lange als vielbeschäftigter Rechtsgelehrter in seiner Vaterstadt, immer eifrig mit dem Studium der morgenländischen Literatur beschäftigt. Seinen Lieblingswunsch, den Orient zu bereisen, berücksichtigend, sowie besonders seiner gründlichen Kenntniss der arabischen, persischen, chinesischen, indischen, portugiesischen und spanischen Sprache wegen ernannte ihn die englische Regierung 1783 zum Oberrichter in Kalkutta und erhob ihn zugleich in den Ritterstand. Als solcher starb er daselbst am 27. April 1794. Wichtig für die Musik wurde seine Abhandlung über die Tonarten der Inder (»*on the musical modes of the Hindus*«), zuerst erschienen im dritten Bande der »*Asiatic researches*« der von ihm 1784 gegründeten Asiatischen Gesellschaft in Kalkutta, und auch in der vollständigen Ausgabe seiner Schriften (6 Bde., London, 1799) befindlich. Es ist dies diejenige Schrift, auf die in dem Artikel »Indien« dieses Werks öfter verwiesen ist, da sie das Beste enthält, was wir über das Tonsystem der Inder besitzen. Joh. Friedr. H. v. Dalberg hat dieselbe 1792 ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel »Ueber die Musik der Inder. Eine Abhandlung des Sir William Jones, übersetzt, mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen be-

gleitet« (Erfurt, 1802) herausgegeben. Auch in den von J. für die Asiatische Gesellschaft herausgegebenen »*Asiatic miscellany*« (3 Bde., Kalkutta, 1785 bis 1788) befindet sich vieles für die indische Musikgeschichte Wichtige. In einem »*Essay on the arts*«, enthalten in den »*Poems consisting chiefly of translations from the asiatic language*« (London, 1773, und deutsch, Altenburg, 1774), leitet er die Wirkung der Musik nicht aus ihrer Kraft, Sitten nachzuahmen, sondern aus dem Mitgefühl her.

Jongleurs (französ., von dem mittellatein. *joculator*, provençal.: *joglar*, *joglador*, altfranzös.: *jouglère* oder *jougléor*) hiessen bei den Provençalen und Nordfranzosen die Spielleute von Profession, zum Unterschiede von den gelehrten und höfischen Kunstdichtern, den Trobadors (s. d.) und Trouvères (s. d.) im engeren Sinne. Diese letzteren hatten meist J. in ihren Diensten, um ihre Lieder vorzutragen und zugleich auf einem Instrumente zu begleiten; denn höfische Kunstdichter sangen wohl mitunter selbst ihre Lieder, hielten es aber für unanständig, sich zugleich auch auf einem Instrumente dazu zu begleiten. Auch die Könige, die grossen und kleinen Herren hielten an ihren Höfen solche Spielleute, die, wenn sie zugleich selbst Dichter waren, mit Rücksicht auf ihr Verhältniss als dienende Hofkünstler in Nordfrankreich *Ménestrels*, in England *Minstrels* hiessen. Endlich gab es auch ganz herrenlose J., fahrende Sänger, die sich nicht blos an den Höfen und in den Burgen in adlicher Gesellschaft, sondern auch auf Märkten und in Schenken unter dem Volke herumtrieben, wie die *Taboureurs*, d. i. Trommler, die Bänkelsänger der Dorfschenken, das letzte Glied dieser Sänger- und Musikantenschaar. So trieben die J., ausser ihrer ursprünglichen Beschäftigung als Spielleute, auch das Gewerbe von Erzählern oder Vorträgern blos gesagter Gedichte und hiessen als solche Fableors oder Contaires, ja sie waren auch oft zugleich Seiltänzer, Taschenspieler und Gaukler, wie es in der ursprünglichen Bedeutung des Stammwortes *jocus, jocularis, joculator* angezeigt wird, führten weibliche Kunstgenossinnen *(Jongleresses)* und abgerichtete Thiere mit sich und gaben überhaupt gymnastisch-mimische Vorstellungen, sogar schon eine Art dramatisch dargestellter komischer Scenen oder Zänkereien, Witz- und Räthselspiele *(Jongleries* oder *Riotes)*; auch liessen sie sich als Liebesboten und Gelegenheitsmacher gebrauchen.

Dadurch und durch ihre eigene, meist unordentliche Lebensweise zogen sie sich häufig den Kirchenbann und Landesverweisung zu und sanken so sehr in der öffentlichen Achtung, dass der Name Jongleur endlich gleichbedeutend mit Possenreisser, Lügner und Betrüger wurde, während sie in früherer Zeit geehrt, reich beschenkt und sogar mit Grundbesitz belehnt waren. Jedoch hielten die Höfe noch lange eigene Jongleursbanden, die dann gewöhnlich unter einem sogenannten *Roi des ménestrels*, Direktor oder Kapellmeister, standen, und in den Städten bildeten die Spielleute eine besondere Zunft *(Corporation des ménétriers)*, die durch Ordnungen geregelt war. In Paris hatte diese Genossenschaft ihren Hauptsitz, wohnte in der *Rue des jongleurs*, nachmals *St. Julien des ménétriers*, beisammen und stand zwar nicht im Rufe der besten Sitte, übte aber gleichwohl auf die Kunstbildung der niedrigen Volksklassen einen wesentlichen Einfluss aus. Die Zahl der Instrumente, deren sich die J. bedienten, war bedeutend. Als das wichtigste galt die mit dem Bogen behandelte Viole; auch Harfe und Zither war bei ihnen sehr beliebt. Eine Anschauung von der Gestalt dieser Instrumente, sowie überhaupt von dem Aufzug eines J. geben die Abbildungen in der »Cäcilia« Bd. 7 S. 50. Guiraut von Calanson nennt noch andere Instrumente, deren Bedeutung zum Theil sich nicht genau feststellen lässt, als Trommeln, Castagnetten, Symphonie, Mandure, Monochord, Rote mit 17 Saiten, Geige, Psalterien, Sackpfeife, Leyer und Pauke; er macht zugleich dem J. zur Pflicht, wenigstens neun Instrumente zu verstehen. Bertrand de Born gedenkt auch der Hörner, Trompeten und Posaunen dieser Spielleute.

In den Anweisungen am Schlusse altfranzösischer Trobadorpoesien ertheilt häufig der Dichter seinem dienenden J. auch Vorschriften in Bezug auf den musikalischen Vortrag des Gedichts. Dieser pflegte das Lied nämlich mündlich zu empfangen und aus dem Gedächtniss vorzutragen, wiewohl der Verfasser es meist aufzeichnete oder aufzeichnen liess. In den Anweisungen bezüglich der poetischen Erzählungen, welche die J. vortragen mussten und deren eine unglaubliche Menge im Lande verbreitet war, wird ihnen ein grosses Verzeichniss von solchen Erzählungen vorgerechnet, die sie innehaben mussten. — Was man gegenwärtig J. nennt, Tausendkünstler, Meister in allen Uebungen der Körpergewandtheit und Aequilibristik, bezeichnete man damals mit dem Ausdruck *batelors* oder *bateleurs*. Mit der Entstehung dieser Bedeutung des Wortes (schon mit dem Ende des 13. Jahrhunderts) hörte aber auch alles musikalische Interesse der J. auf, die seitdem darauf verzichteten, eine besondere Genossenschaft zu bilden und sich von Nordfrankreich aus nach und nach über die ganze Erde zerstreuten. Die ursprünglichen J. erhielten sich jedoch noch lange Zeit unter dem Namen Ménétriers oder Troubadours, den sie seitdem endgültig annahmen. Vgl. das »*Fabliau des deux Trovéors ribaus*«, herausgegeben von Robert (Paris, 1834); Bernhard, »*Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers de la ville de Paris*« in der Zeitschrift »*Bibliothèque de l'école des chartes*« (Bd. 3 bis 5) und den Aufsatz von Böttiger in der Abendzeitung 1820, No. 117 ff., und 1823, No. 229 ff.

Ionische Tonart oder kurzweg ionisch (latein.: *Modus ionicus*), eine und zwar die sechste Octavgattung der altgriechischen Musik, welche auch iastisch genannt wurde und folgendermaassen aufgebaut war: *g a h c d e f g*. Seit der alexandrinischen Zeit führte die ionische allgemeiner die Benennung hypophrygische Tonart (s. Griechische Musik). — In der christlich-mittelalterlichen Tonkunst ist der *Modus ionicus* aus der ersten Gattung der Quinte *(Ut—Sol)* und der ersten Gattung der Quarte *(Ut—Fa)* zusammengesetzt. Die erste Gestalt desselben, wo die Quarte auf dem höchsten Klange des Intervalls Quinte hinzugefügt wird, heisst vorzugsweise *Modus ionicus* oder auch *Ionicus authentus (contentus)*. Derselbe ist in der ersten Octavengattung enthalten, deren Umfang er häufig am oberen Ende bis zur Terz überschreitet. Gewöhnlich wird er der fünfte Ton genannt und nach Sethus Calvisius meist zu lockeren und ausgelassenen Weisen benutzt. Daher behauptet, fährt Calvisius fort, dieser Modus durch ganz Europa beim Tanzen fast immer die Herrschaft, die Tuben stehen in der Stimmung dieses Modus, und die Soldaten werden durch Tonweisen, welche sich in demselben bewegen, bei Beginn des Treffens zur Tapferkeit entflammt. Dennoch wendet man ihn häufig bei frommen Gesängen an, und zwar ist er recht passend zu freudigeren Affekten, welche, wie die folgenden Beispiele zeigen, Anmuth, gepaart mit Würde, ausdrücken sollen. Im regulären System besteht dieser Modus aus folgenden Klängen: *c d e f g a h* c^1. Harmonische Beispiele aus den Kirchengesängen sind: »Gott, der Vater, wohn' uns bei«; »Herr Jesu Christ war Mensch und Gott«, wo jedoch das Ende nicht regulär ist. Im transponirten System weist dieser Modus die folgenden Klangstufen auf: *f g a b* c^1 d^1 e^1 f^1 und als Beispiele sind anzuführen: »Ein' feste Burg ist unser Gott«, »Ein neues Lied wir heben an« (wo aber das Ende abweicht), »Es ist das Heil uns kommen her«, »Jesaia, dem Propheten das geschah«, »Vom Himmel hoch da komm' ich her«, »Wer nicht mit den Gottlosen geht zu Rath«, »Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst«. Die ionische Tonart der mittelalterlichen Kunst, in deren Scala, wie ersichtlich, die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Klangstufe befindlich sind, entspricht in Folge dessen unserer modernen Durtonart am meisten und ist Typus derselben geworden.

Jordan, gerühmter englischer Orgelbauer, lebte um 1740 und hatte in

jener Zeit fast alle Kirchenwerke des Königreichs herzustellen, bis ihn Snetzler mehr und mehr verdrängte. — Eine Mrs. J. blühte als beliebte Sängerin um 1796 zu London.

Jordan, Hieronymus, deutscher Gelehrter, geboren zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Braunschweig, war Professor der Physik in Göttingen und veröffentlichte u. A. ein Werk »*Περὶ τοῦ ὑγείου*«, in dessen 66. Capitel er »*de vi musicae in morbis divinis occasione Sauli et Elisaei*« handelt.

Jortin, John, englischer Gelehrter, geboren am 23. Octbr. 1698 zu St. Giles in der Grafschaft Middlesex, war Vicar von Kensington und starb als solcher im J. 1770. In seinem »*Letter concerning the music etc.*« behandelt er vorzugsweise die altgriechische Musik.

Joseph, Georg (von Hoffmann in seinem Werke »Die Tonkünstler Schlesiens« Josephi genannt), einer der vorzüglichsten deutschen Componisten geistlicher Lieder, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister des Fürstbischofs von Breslau. Er gab eine sehr gerühmte Sammlung unter dem Titel »Heilige Seelenlust, oder geistliche Hirtenlieder der in ihrem Jesu verliebten Psyche« (Breslau, 1668; 2. Aufl. 1697) heraus. Mehrere von seinen Melodien sollen noch heute in der Oberlausitz im Munde des Volks leben.

Joseph, Pater, Klostername eines Sohnes des Kapellmeisters Schmittbauer, lebte um 1790 als Mönch zu Gegenbach in Schwaben und wurde als tüchtiger Componist gerühmt.

Josephson, Jacob Axel, vortrefflicher schwedischer Componist, dessen Werke auch nach Deutschland gedrungen sind. Geboren am 27. März 1818 zu Stockholm, machte er seine höheren musikalischen Studien auf dem Conservatorium zu Leipzig und wurde 1848 als Universitäts-Musikdirektor in Upsala angestellt. Als solcher machte er sich um das Musikleben dieser Stadt ausserordentlich verdient, so dass Upsala es ihm zu danken hat, wenn es jetzt zu den wenigen Städten zählt, auf die sich das Kunstleben in Schweden concentrirt. J. steht daselbst dem grossen Studentengesangverein, der Studentenkapelle und dem Philharmonischen Verein vor, mit welchen Instituten er jahraus, jahrein bemerkenswerthe Aufführungen veranstaltet. Seine Componistenthätigkeit beschränkt sich im Wesentlichen auf Gesangswerke, deren er in grosser und kleiner Form eine bedeutende Anzahl geschaffen hat, und von denen viele in Schweden zur Beliebtheit gelangt sind.

Josephus, griechischer Hymnendichter, lebte um 850 n. Chr. in Konstantinopel und hat gegen 40 geistliche Lieder für die morgenländische Kirche verfasst, deren Tonweisen ihm ebenfalls zugeschrieben werden. — Ein älterer Zeitgenosse von ihm gleichen Namens, mit dem Beinamen Studitax, war zu Anfang des 9. Jahrhunderts Erzbischof zu Thessalonich und wird als sehr erfahrener Musiker gerühmt.

Josquin Desprez oder des Près, latinisirt *Jodocus Pratensis* oder *a Prato*, italienisirt *Giosquino del Prato*, zuweilen auch Jossien oder Jusquin genannt, vielleicht der grösste, jedenfalls der bewundertste Contrapunktist der vorpalestrina'schen Zeit und der merkwürdigste Schüler Ockenheim's, war weder zu Cambray geboren, noch aus dem Hennegau gebürtig, sondern ein Picarde und um 1440 zu Vermand bei St. Quentin geboren. Gegenüber seiner Berühmtheit, den trotzdem sehr unzuverlässigen Nachrichten über sein Geburts- und Todesjahr, sowie über seine Herkunft, stritten sich Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener um die Ehre, ihn den Ihrigen nennen zu dürfen. Für welchen Landsmann man Alles diesen grossen Meister hielt, der jetzt unangefochten als Niederländer gelten darf, und wie man verschiedentlich aus Sagen und Vermuthungen seine Lebensgeschichte construirte, das kann aus Gerber's neuem »Lexicon der Tonkünstler« (Leipzig, 1812) und Fétis' »*Biographie universelle*« zur Genüge ersehen werden. Als wahrscheinlich darf gelten, dass Josquin (welchen Namen Fétis für den Vornamen, aus dem flamändischen Jossekin zusammengezogen, hält) in seiner Jugend als Sänger-

knabe an das Collegiatstift in St. Quentin kam, und dass er nach seinem Stimmenwechsel in die Musikschule Ockenheim's ging, um den Contrapunkt zu studiren (um 1455), worauf er wieder nach St. Quentin zurückkehrte und so lange als Lehrer dort blieb, bis er unter Papst Sixtus IV. (1471 bis 1484 regierend) einen Ruf an die sixtinische Kapelle erhielt, um den Italienern die neue Kunst zu lehren, dem er folgte. In Rom entfaltete er so eminente Talente, dass Baini in seinem Werke über Palestrina von ihm sagt: »Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden Seine Compositionen verdrängten in den Capellen bald Alles, was vor ihm da war«. Von Rom nach langjährigem Aufenthalte (während welchem er nach Fétis auch bei dem Herzog Hercules I. von Ferrara in Diensten gestanden haben soll) begab sich J. nach Cambray und wurde vom König Ludwig XII. von Frankreich (jedoch nicht vor 1498) zum ersten Sänger an seiner Kapelle berufen. Er starb als Domprobst des Capitels von Condé am 27. Aug. 1521. Dass er nicht schon 1501 gestorben sein kann, wie Perne behauptet, beweist der Umstand, dass sein Lehrer Ockenheim 1512 noch lebte und J. eine Nänie auf ihn in Musik setzte, die Forkel unter dem Titel »*La déploration de Johan Ockenheim à cinq parties*« mittheilt. Ob J. wirklich in den Diensten Ludwig's XII. gestanden habe und nicht vielmehr in denen des römisch-deutschen Kaisers Maximilian I., dessen Kapellmeister er auch von Lucas Lossius genannt wird, ist einigermaassen zweifelhaft. Uebrigens liest man auch auf einigen seiner Werke den letzteren Titel, namentlich auf einem 1520 zu Augsburg mit in Holz geschnittenen Formen gedruckten Motettenwerke. Wenn übrigens unter den italienischen Liedercomponisten ein Josquin (Giosquino) d'Ascanio mit J. Desprez identificirt wird, so widerlegen die leichtfertigen Arbeiten des ersteren, wahrscheinlich eines Pseudonymus, leicht diese Annahme; des letzteren contrapunktische Sätze waren stets Meisterstücke und als Muster anerkannt. J. hatte bis zu seinem Ende viele Schüler, wie Mouton, Arcadelt, Gombert, Heinr. Isaac u. s. w., und hinterliess zahlreiche Compositionen, die den damaligen Flor der niederländischen Schule bekunden. Forkel, Burney, Hawkins und nach ihnen Kiesewetter bringen mancherlei Compositionen von ihm, und Gerber, noch mehr Fétis liefern das bis jetzt vollständigste Verzeichniss seiner gedruckten und im Manuscript vorhandenen Werke. Diese bestehen in Messen, Motetten, Psalmen und sonstigen Kirchengesängen. Viele seiner Manuscripte besitzt die päpstliche Kapelle, z. B. mehr als 20 Messen und eine Menge Motetten. Die Proske'sche Bibliothek bewahrt von ihm neun Messen und viele Motetten, Psalme (darunter den 24stimmigen »*Qui habitat in adjutorio*«), sowie die Codices, aus denen Proske eigenhändig diese Compositionen in Partitur brachte.

Josselin, N., französischer Kirchencomponist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Musikmeister des Jesuitenstifts in der Jacobstrasse zu Paris und liess 1682 ein Te deum seiner Composition aufführen, welches sehr gelobt wurde.

Jossien, s. Josquin.

Jota arragonesa nannten die Spanier zu Ende des 17. Jahrhunderts einen nationalen Tanz, welcher von drei Personen ausgeführt wurde. Während des Tanzes sangen die Ausführenden Lieder, die gewöhnlich aus *H-moll* oder *G-dur* gingen. Dies ist ziemlich Alles, was man über diesen Tanz weiss, der sich übrigens im Bühnenballet bis auf die neueste Zeit erhalten hat. 0.

Joubert, geachteter französischer Componist, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Organist an der Kathedrale zu Nantes und brachte 1776 im *Concert spirituel* zu Paris sein Oratorium »*La ruine de Jérusalem ou le triomphe du christianisme*«, 1778 dagegen in Nantes seine Operette »*La force de l'habitude*« zur Aufführung. Im J. 1793 war er noch am Leben. — Gleichen Namens kennt man einen französischen Violinisten, der um 1690 im Orchester der Grossen Oper zu Paris angestellt war und für einen der besten Schüler Lully's galt.

Joubert de la Salette, s. La Salette.

Jouglet, ein Sänger und Spielmann, lebte um die Mitte des 14. Jahrhunderts und stand in Diensten des Kaisers Conrad IV. Vorzüglich soll er sich durch sein Spiel auf der Vielle und durch seine Liedercompositionen ausgezeichnet haben.

Joung, Matthew, englischer Physiker des 18. Jahrhunderts, lebte zu London und gab daselbst heraus: »*An enquiry into the principal phaenomena of sounds and musical strings*«. — Bekannter ist sein Landsmann William J., ein Musiker, der um 1650 in den Diensten des Erzherzogs Ferdinand Karl von Oesterreich stand und von seiner Composition Sonaten und Canzonen für 3, 4 und 5 Instrumente (1653), sowie gleichzeitig »*Balletti a tre*« *(stromenti)* veröffentlicht hat.

Jourdan, Jean Baptiste, französischer Schriftsteller, geboren am 20. Decbr. 1711 zu Marseille und gestorben am 7. Jan. 1793 zu Paris, nahm an der Polemik der Anhänger der italienischen gegen die französische Musik in drei 1753 zu Paris erschienenen Schriften Theil.

Journet, Francisque, berühmte französische Opernsängerin, geboren um 1680 zu Lyon und dort auch künstlerisch ausgebildet, glänzte zu Anfang des 18. Jahrhunderts als Primadonna der Grossen Oper zu Paris. Im J. 1720 mit einem ansehnlichen Ruhegehalte entlassen, starb sie bereits 1722 zu Paris. Ihre Stimme wird als selten schön, ihre Erscheinung als edel, ihre Darstellung als trefflich und ihr Vortrag als so ergreifend und rührend geschildert, dass sie, namentlich in zärtlichen Rollen, stets den tiefsten Eindruck hervorrief.

Jousse, J., französischer Tonkünstler, geboren 1760 zu Orleans, siedelte 1789 nach London über, wo er als stark beschäftigter Musiklehrer wirkte und verschiedene didaktisch-theoretische Werke, nämlich Schulen für Clavier, Violine, Gesang, Generalbass u. s. w. herausgab. Er starb am 19. Jan. 1837 zu London.

Jouve, Elzéar Marie, geschickter französischer Componist, geboren am 12. Febr. 1805 zu Apt im Departement Vaucluse, erhielt daselbst seine musikalische Elementarbildung und trat später in das Conservatorium zu Paris, wo Berton in der Composition und Fétis im Contrapunkt seine Lehrer wurden. Als reif endlich entlassen, wurde er als Orchesterchef des Theaters nach Strassburg berufen und liess dort 1827 die Oper »*Le dissipateur sans argent*« und 1829 eine Messe aufführen, welche ihm Beifall eintrugen. Ein Jahr später ging er gleichfalls als Theaterkapellmeister nach Carpentras, von dort nach Avignon und liess sich endlich bleibend in Apt nieder, woselbst er Musikunterricht ertheilte. Ausser der erwähnten Messe, die im Druck erschien, hat er noch andere Kirchenstücke und für das Strassburger Theater die Musik zu dem Drama »*Le seigneur et l'intendant*« geschrieben. — Sein Zeit- und Namensgenosse ist Esprit Gustave J., gleich bedeutend als Archäologe, Componist und musikalischer Schriftsteller. Derselbe, geboren am 1. Juni 1805 zu Buis im Departement Drôme, wurde Priester und erhielt 1839 ein Canonicat an der Kathedralkirche in Valence. Ausser vielen anderen Werken hat er, speciell die Tonkunst berührend, veröffentlicht: »*Etude historique et philosophique sur les principales écoles de composition musicale en Europe de* 1350 *à la première moitié du XVII. siècle*« (Rennes, 1855); »*Philosophie du chant*« (ebendas., 1855); »*Dictionnaire d'esthétique chrétienne, ou théorie du beau dans l'art etc.*« (Paris, 1856); »*Lettres sur le mouvement liturgique romain en France durant le XIX. siècle*« (Paris, 1858). Von seinen Compositionen können einige dreistimmige Messen mit Orchester und Orgel genannt werden.

Jouy, Victor Joseph Etienne de, geistvoller französischer Bühnendichter der classischen Schule, geboren 1769 in dem Flecken Jouy unweit Versailles, in welcher letzteren Stadt er seine wissenschaftlichen Studien machte. Er widmete sich dem Militärdienst und brachte es bis zum Chef des Generalstabs der pariser Armee (1794), worauf er seinen Abschied nahm, um sich

ausschliesslich mit der Literatur zu beschäftigen. Im J. 1815 wurde er Mitglied der französischen Akademie. Unter seinen dramatischen Leistungen fanden seine Operndichtungen eine besonders günstige Aufnahme; dies gilt vorzüglich von »*La vestale*« (1807) und »Ferdinand Cortez« (1809 mit Esménard geschrieben), die beide von Spontini componirt wurden, obwohl die erstere eigens für Boieldieu bestimmt war, ferner von »*Les bayadères*« (1810), componirt von Catel, »*Les amazones ou la fondation de Thèbes*« (1812), componirt von Méhul, »*Les Abencérrages*« (1813), componirt von Cherubini, und »*Guillaume Tell*« (1829 mit Bis geschrieben), componirt von Rossini. Eine Gesammtausgabe der Schriften J.'s erschien in 27 Bänden (Paris, 1823 bis 1828).

Jovanelli, s. Giovanelli.

Jozzi, Giuseppe, italienischer Sänger und fertiger Clavierspieler, überhaupt ein guter Musiker, geboren um 1720, war schon früh entmannt und gesanglich ausgebildet worden. Im J. 1746 war er in London, wo er u. A. in Gluck's Oper »*La caduta de' giganti*« auftrat. Jedoch nicht sowohl als Sänger, wie vielmehr als Clavierspieler machte er Aufsehen. Er hatte Alberti's berühmte Sonaten mitgebracht und liess sie als seine eigenen Compositionen drucken, musste es aber erleben, dass dieser Betrug entdeckt und seine bisherige glänzende Stellung in Folge davon unhaltbar wurde. J. wandte sich nach Holland und nahm um 1760 seinen bleibenden Wohnsitz in Amsterdam, wo er Gesangunterricht ertheilte. Auch dort liess er 1761 ein Heft Claviersonaten erscheinen, die aber allem Vermuthen nach wieder nicht von ihm, sondern ebenfalls von Alberti waren. Sein Todesjahr ist unbekannt, fällt aber wahrscheinlich in die 1770er Jahre.

Iperen, Josua van, holländischer Geistlicher, war zuerst Prediger zu Veere in Holland, wurde um 1770 als Seelsorger in Batavia angestellt, woselbst er zugleich das Secretariat der gelehrten Gesellschaft versah, und starb 1780 zu Batavia. Er verfasste und veröffentlichte folgende, das musikalische Interesse angehende Schriften: »Von den Wechselgesängen der Heiden und Juden« (1774); »*Kirkelyke Historie van het Psalm Gezang der Christenen van de dagen der Apostelen tot op onzen tegenwoordigen tyd etc.*« (2 Bde., Amsterdam, 1777, 1778).

Irâk heisst eine Tonart in der persischen Musik, deren Grundklänge ungefähr den Tönen



unserer Scala entsprechen. Wie man sieht, ist diese Tonfolge neunstufig in der Octave. Der siebente und achte Ton werden jedoch nicht in unserem chromatischen Geiste in einer Melodie angewandt, sondern es gilt die Regel, dass, erhebt sich die Melodie nur bis zur siebenten Stufe, im Niedergange stets die Septime (s. d.)



genommen werden muss; geht die Tonweise jedoch bis zur neunten Stufe (unserer Octave), so fordert das Gesetz, im Niedergange unsere Siebente (s. d.), d. i. die achte Stufe der persischen Scala I., zu setzen:



0.

Irato (ital.), Vortragsbezeichnung in der Bedeutung zornig, heftig erregt, wofür auch *con ira* stehen kann.

Irgang, David, einer der geschicktesten deutschen Orgel- und Clavierspieler des 18. Jahrhunderts, geboren am 4. Decbr. 1707 zu Rottenburg an der Oder, bereitete sich auf der Schule zu Lauban für die Theologie vor und versah später die Stelle eines Privatlehrers zu Märzdorf. Besonders waren sein fertiges Spiel und sein Musikunterricht geschätzt. Wirklicher Schullehrer wurde er erst 1742 und ein Jahr später Cantor und Organist in Kaiserswaldau, wo er am 22. April 1776 starb.

Irgang, Wilhelm, deutscher Gesangcomponist und musikalischer Pädagog, geboren am 23. Febr. 1836 zu Hirschberg in Schlesien, besuchte 1855 das Schullehrer-Seminar zu Alt-Döbern, ging aber dann, von dem Wunsche ergriffen, sich gänzlich der Musik zu widmen, nach Berlin, wo er Aufnahme im königl. Institute für Kirchenmusik fand und Schüler A. W. Bach's und Grell's wurde. Um 1860 erhielt er einen Ruf an die Lehranstalt von Procksch in Prag, dem er folgte, worauf er in Görlitz 1863 selbstständig eine Musikschule begründete, die bald gut besucht war. Als Pianoforte-, Gesang- und theoretischer Lehrer war I. ausgezeichnet und sehr geschätzt. Veröffentlicht hat er didactische Clavierstücke und Lieder, sowie einen trefflichen »Leitfaden der allgemeinen Musiklehre für Musikinstitute, Seminare und zum Selbstunterricht« (Görlitz, 1865; 3. Aufl. 1867).

Irhove, Wilhelm, holländischer Theologe, war zuerst Prediger zu Eden in der Provinz Geldern, dann seit 1737 Professor an der Universität zu Utrecht und starb daselbst im J. 1761. Er schrieb u. A. eine grössere Abhandlung, betitelt: »*Coniectanea philologico-critico-theologica in psalmorum titulos etc.*« (*Lugduni Batav.*, 1728), in welcher er Untersuchungen über die in den Psalmenüberschriften angezogenen zweifelhaften Ausdrücke, wie »Neginoth«, »Hannechiloth«, »Hascheminith«, »Schiggajon« u. s. w. anstellt.

Irland. Irische Musik. Die irische Insel, von den Iren Erin genannt, dies grüne Eiland im atlantischen Ocean, besitzt bis heute noch musikalische Kunstschöpfungen eigenthümlicher Art, die, sich von denen der übrigen abendländischen Musik durchaus unterscheidend, nur als letzte Ausläufer einer sehr frühen Cultur anzusehen sind. Das Volk der Iren, welches in jüngster Zeit so vielfach allgemeiner die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat, ist ein Zweig der grossen Völkerfamilie, welche wir gewöhnlich unter dem Namen Kelten (s. d.) zusammenfassen. Die Sage berichtet von dieser Völkerfamilie, wie der entsprechende Artikel nachweist, dass sie diesseits der grossen Tiefebene Asiens, Medien, sich wahrscheinlich von den dort weilenden Ariern in sehr früher Zeit abzweigte und kühn zum fernen Westen wanderte, bis das Meer ein »Halt« gebot. Der Wanderdrang dieses Volkes jedoch war auch hier noch nicht gestillt, sondern es trieb nun Zweige desselben einentheils südlich und zurück bis nahe der Urheimath, wie die Iberer in Spanien und die Galater in Kleinasien als äusserste Theile bekunden; anderntheils breitete es sich über den Kanal hin über I., England und Schottland aus. In Schottland, in viele einzelne Stämme zerfallen, welche, durch hohe Gebirge getrennt, dauernd gefesselt blieben, haben sich Stammeseigenthümlichkeiten, wie die überbrachte musikalische Kunst u. A., noch bis in die neuere Zeit hin bewahrt, während in I. man wohl die alte Kunst zu bewahren strebte, diese jedoch viel weniger von anderweitigen Einflüssen frei zu halten vermochte. Die Absonderung dieses Stammtheils der Kelten, der Iren, ist nach der der Kelten von den Ariern erst sehr neueren Datums. Man nimmt an, dass ungefähr 600 v. Chr. die Kelten von I. Besitz nahmen und sich ein Theil derselben, später Iren genannt, dort dauernd ansiedelte. Geschichtlich spricht erst Julius Agricola, welcher in Britannien von einem irischen Häuptling über das Innere I.s Kunde erhielt, über dies Eiland, 82 n. Chr., und weiterhin versuchten die Römer auch dies Land ihrer Herrschaft zu unterwerfen. Dies gelang ihnen jedoch nicht, und wissen wir nur ferner, dass im 3. Jahrhundert n. Chr. I. in fünf Reiche getheilt war, die von eingebornen Herrschern regiert wurden. Im 4. Jahrhundert bemächtigte sich

wieder so sehr der Geist der Unruhe der Iren, dass sich Glieder derselben als Seeräuber unter dem Namen Picten den nahen Küstenländern, besonders England, furchtbar machten. Erst der Apostel Patrik, 430, führte durch Bekehrung der Iren zum Christenthume dieselben zu milderen Sitten, und es wandte sich nun die Urkraft dieses Menschenstammes mehr friedlichen Anstrengungen zu, die das Land zu einer staatlichen Blüthe brachten, welche im 9. Jahrhundert in Europa vielfach die Aufmerksamkeit auf dasselbe zog. Darauf war bis zu Ende des 10. Jahrhunderts I. und Schottland ein Reich, das erst durch König Malcolm II. getrennt wurde. Ersteres wurde bis ins 12. Jahrhundert hin bald mehr, bald weniger der Gegenstand angelsächsischer Eroberungssucht, bis es endlich gänzlich unter englische Botmässigkeit gerieth, die durch eine Bulle des Papstes Hadrian II. im J. 1156 selbst eine kirchliche Sanktion erhielt.

Die Iren wurden von den Eroberern anhaltend sehr hart behandelt. Dies Joch, welches den freiheitliebenden, kräftigen Bewohnern der Insel je länger je mehr lästiger wurde, nahm immer mehr das Denken der Geistesstärkeren in politischer und socialer Beziehung in Anspruch und trieb die grosse Menge entweder zur Auswanderung oder zum stumpfen Dulden. Was Wunder, dass unter solchen Umständen sich auch nur noch Rudera einer einst selbstständigen Musik zu erhalten vermochten; denn unter diesen Schicksalen war eine Erhaltung der alten irischen Kunst ebensowenig eine Möglichkeit, als eine durch den abendländischen Kunstgeist modificirte Umwandlung derselben, die von achtenswerther geistiger Eigenthümlichkeit Zeugniss gab. Nach heutigem Wissen aber, wie es näher der Artikel Kelten ergiebt, muss eben das unter diesem Namen in Europa bekannte halbhistorische Culturvolk in sehr früher Zeit von dem Mutterstamm der Arier sich getrennt und in starrer Weise durch seine Priester oder Druiden die musikalische Kunst der grauen Vorzeit in der Trennung besonders treu gepflegt haben. Dafür zeugt das Tonmaterial, welches sie einzig in der Kunst verwertheten, nämlich die in ihren Klängen unveränderliche fünfstufige Tonleiter in der Octave. Ob die Alten diese Scala aus dem Grunde adoptirten, dass kleinere Intervalle als unsere heutigen Ganztöne von der Menge nicht präcise wiedergegeben werden konnten, oder weil man im Calcül der Quinten aus anderen Ursachen nicht über den fünften Schritt für die allgemeine Anwendung hinauszugehen für gut erachtete, hat man bis jetzt noch nicht ergründet. So viel weiss man jedoch sicher, dass bei den Ariern wie bei den Mongolen und Semiten in allerfrühester Zeit ebenfalls nur fünf Klänge in der Octave Verwerthung fanden, obgleich die Weisen dieser Völker meist mehr als diese Töne genau zu bestimmen vermochten, diese jedoch wohl als Standesgeheimniss betrachteten oder als Material für wissenschaftliche oder symbolische Combinationen.

Der Väter höhere Wissenschaft in der Musik ferner zu pflegen und fortzubilden — vielleicht war sie den Scheidenden selbst ganz unbekannt — vermochten wohl selbst die Weisesten des wilden, das unwirthsame Europa kämpfend mit den früheren Bewohnern bis an die äusserste Grenze durchziehenden Volkes der Kelten nicht, indem sie an der Fortpflanzung der schon vorhandenen Kunstwerke, welche, dem Urgeist entsprechend, vielfach mystisch aufgefasst wurden, genug zu thun hatten. Nehmen wir nun an, dass diese älteste Kunst, deren Erhaltung besonders dem eigenen Tonwerkzeuge, der Harfe (s. Irländische Harfe), mit zuzuschreiben ist, in dem grösseren Keltenreiche sich sehr lange in steriler Form fortgepflanzt habe, ja dass selbst das vereinte Reich der Iren und Schotten noch diese Kunst übte, so ist wohl als gewiss anzunehmen, dass dieselbe in einem Conserviren der ursprünglichen Hülle bestand, welcher der Geist des Lebens längst entwichen war, und dass ferner vielleicht schon einige Klangfreuden, den Fluren Assyriens (s. Assyrische Musik) entsprosst, den Tonschöpfungen beigemischt waren. Ferner ist zu beachten, dass bei den kleineren Stämmen diese alte Kunst, selbst wenn das

Tonmaterial unverändert blieb, doch durch stärkere oder weniger starke Berührung mit der sich entwickelnden abendländischen Musik beeinflusst werden musste, wie dass sie, da sie ihrer conservativsten Pfleger, der Priester und der Religion, beraubt, sich je nach eigener socialer wie geistiger Entwickelung des Volkszweiges umgestalten musste. Wenn nun die Iren in frühester Zeit die überkommenen Muster mit grösster Gewissenhaftigkeit den kommenden Geschlechtern auch überlieferten und darnach selbst wohl auch neue Schöpfungen versuchten, so musste dies in dem gedrückten Jahrtausend immer mehr mit dem nationalen Tonwerkzeug selbst verloren gehen. Nur noch das Skelett der irischen Tonschöpfungen, die fünfstufige Tonleiter in der Octave, unseren Intervallverhältnissen der Töne *c d e g a* c^1 entsprechend, an der dies Volk mit Zähigkeit festhielt, zeugt von einer verschwundenen Pracht und Herrlichkeit der Kunst bei ihnen, die bei dem Bruderstamm, den Schotten, so angewendet wurde, dass sie bis heute zu Melodien gebraucht wird, die im abendländischen Musikkreise oft inniges Vergnügen zu bereiten vermögen.

Die Auslassungen eines Schriftstellers des 12. Jahrhunderts, Giraldus Cambrensis, über die damalige irische Musik, vielleicht des Einzigen der Art und Frühesten nach der staatlichen Glanzperiode der Iren, mögen hier eine Stelle finden, um vielleicht einigen Anhalt zu ferneren Betrachtungen zu gewähren. Derselbe berichtet, dass die Musik der Iren sanft und rein gewesen sei, sich nur in vier, höchstens fünf Klängen bewegt habe, und Anfangs- und Endton der Melodien stets sehr ins Gehör fallend gewesen sei. Als Haupttonwerkzeuge der Iren nennt er die Harfe und Trommel. Diese Angaben scheinen zu ergeben, dass die Iren die Urmelodien in der Form treuer bewahrt haben als beispielsweise die Schotten, welche durch die Eigenheiten ihres neuen Heimathlandes zu Klangfreuden jedenfalls geneigter werden mussten (Echo etc.); dass aber der philosophische Tongeist, den noch heute Chinesen und Japaner theilweise pflegen und der der eigentliche Kern der frühesten Musik gewesen zu sein scheint, ihnen gänzlich fremd geworden, nur in einem mehr dumpfen Wiegen in wenig Klängen seine Fortsetzung oder Fortbildung erfuhr. Solche Melodien mussten dem abendländischen Musikgeiste als Erzeugnisse stumpfsinniger Tonbehandlung erscheinen, da derselbe durchaus kein Verständniss für die Entstehung solcher Kunstblüthen zu erhalten sich bemühte. Diese Eigenheit, die man nun, dem Zeitgeist nachgebend, über mehr als fünf Töne ausgedehnt hat, klebt noch heute an den ächt irischen Melodien, und werden diese deshalb von den Engländern mit Spott und Hohn begrüsst. Ja, man geht noch weiter und ahmt dieselben selbst nach, indem man deren Armseligkeit in der Tonabwechselung vergrössert und ihnen selbst in nationalen englischen Opern eine Stelle giebt, aber nur, wenn man eine komische Figur auftreten lässt und durch deren im abendländischen Geschmack einfältigen Gesang grosse Heiterkeit erregen will. Nach diesen Betrachtungen die Aeusserung D. T. Campell's erwägend, »dass die altschottische und theilweise auch die neuschottische Musik nur eine Nachahmung der irischen sei«, muss man derselben wohl einräumen, dass sie den Nagel auf den Kopf trifft, wenn auch nicht in der Weise, wie es heute oft verstanden wird und vielleicht vom Schriftsteller selbst gemeint war. Die Neuzeit, welche alle Stammeseigenheiten entweder der Allgemeinheit oder der Vergessenheit überliefert, hat letzteres selbst mit der irischen Musik gethan, so dass im praktischen Gebrauch in I. nur die abendländische ist und der *Irish song* ins Alterthumskabinet wanderte. C. B.

Irländische Harfe, die. Indem wir in Bezug auf dies Tonwerkzeug im allgemeinen auf den Artikel Harfe (s. d.) in diesem Werke verweisen, und zwar speciell auf die Auslassungen darüber S. 523 und 524 des vierten Bandes, haben wir dem nur noch hinzuzufügen, dass dies hier hauptsächlich beschriebene Musikinstrument, wie die beiden dort erwähnten noch erhaltenen derartigen Instrumente darthun, aus der letzten Periode der Existenz der i. H. stammen, wo schon der Geist des Abendlandes seinen Einfluss auf den Bau derselben

ausgeübt hatte. Die ältesten i.n H.n waren gewiss viel einfacher, da sie dann, wie aus dem Artikel Irland (s. d.) ersichtlich, schon ihrem Zwecke zu genügen vermochten. Da den Iren dies Tonwerkzeug von den Kelten überliefert war, und diese dasselbe, wenn sie es auf ihren weiten Wanderungen nur zeitweise gebrauchend, in Stand halten wollten, dasselbe gewiss in Bezug auf Bau und Bezug nur in einfachster Art führten, wird solches auch gewiss nicht sehr verschieden gewesen sein, besonders was den Bezug anbelangt. Dieser hat gewiss bis über die Blüthezeit des selbstständigen Irenreiches höchstens nur aus fünf Metallsaiten bestanden, selbst wenn man in Bezug auf den Bau sich die kostbarste ornamentale Ausschmückung erlaubte. 2.

Irmer, Wilhelm Heinrich, deutscher musikalischer Pädagog, geboren am 26. März 1803 zu Berlin, besuchte das königl. Institut für Kirchenmusik daselbst, wo er den Unterricht A. W. Bach's, Bernh. Klein's und Ed. Grell's erhielt. Im J. 1829 bezog er das Schullehrerseminar zu Bunzlau, kehrte aber ein Jahr später nach Berlin zurück und wirkte als Musiklehrer, bis er 1835 als Hauptlehrer der Dreifaltigkeitsschule angestellt wurde. Später leitete er den Knabenchor der Dreifaltigkeitskirche und wurde auch Gesanglehrer an der königstädtischen Realschule. Als Herausgeber und Mitarbeiter verschiedener Sammlungen von Schul- und Volksliedern hat er sich verdient gemacht und hat ausserdem noch eine »Kleine Gesangschule für Schulen« (Berlin, 1844) veröffentlicht.

Irmisch, Gottlieb Wilhelm, deutscher Schulmann, geboren am 30. Septbr. 1732 zu Plauen, war seit 1759 Rector der Schule daselbst. Er ist der Uebersetzer der von Hasse componirten Metastasio'schen Cantate »Die Tugenden unter dem Kreuze Jesu« (Plauen, 1765).

Irregulärer Durchgang, s. Durchgang und Wechselnoten.

Irreguläre Fuge, s. Kanon und Fuge.

Irressoluto (ital.), Vortragsbestimmung in der Bedeutung unentschlossen, schwankend, sowohl im Ausdruck wie in der Bewegung.

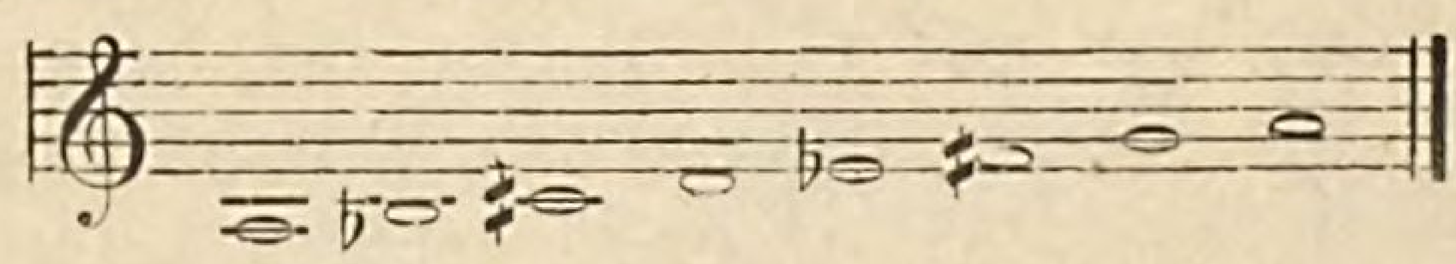
Irrig, Sebastien, Tonkünstler deutscher Herkunft, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und gab daselbst 1756 von seiner Composition 12 Sonaten für Clavier heraus.

Is, Anhängesylbe zur Bezeichnung der durch ein Kreuz (♯) um einen halben Ton erhöhten Note oder Tonstufe. Das durch ein Kreuz erhöhte *c* erhält demnach den Namen *cis*, *d* heisst *dis*, *e—eis* u. s. w. Als doppelte Erhöhung, angezeigt durch ein sogenanntes Doppelkreuz (×), bedient man sich der Sylben *isis* (also *cisis, disis* u. s. w.). S. auch Erhöhung.

Isaak, Heinrich, genannt Isaak von Prag, für welchen Beinamen noch kein stichhaltiger Grund bekannt, einer der ältesten und berühmtesten deutschen Contrapunktisten des 15. Jahrhunderts, stammte wahrscheinlich aus Böhmen und war ein Zeitgenosse und, wie man annimmt, auch Schüler des Josquin Desprez, mit dem er erwiesenermaassen in Italien, namentlich am Hofe Lorenzo's des Prächtigen zu Florenz freundschaftlich verkehrte. Er hat auch mehrere Lieder dieses Fürsten dreistimmig in Musik gesetzt, besonders sogenannte »*Canti carnascialeschi*«, wie sie bei Maskenprocessionen gesungen wurden und als leichte, gefällige Musikgattung von Neapel aus damals in Aufnahme gekommen war. Viel bedeutsamer aber ist I. durch seine überaus zahlreichen Kirchencompositionen, denen Glarean eine besondere Kraft und Erhabenheit nachrühmt, sowie einen Harmonienreichthum, wie er damals nicht mehr zu finden war. Proben seiner Composition bieten Hawkin's, Burney's und Forkel's Geschichtswerke. Er muss sich übrigens lange in Italien aufgehalten haben, vielleicht sogar fest angestellt gewesen sein, und nach Quadrio ist er 1475 in der That zum Kapellmeister der Kirche San Giovanni in Florenz ernannt worden. Bei den Italienern hiess er gewöhnlich »*Arrigo Tedesco*«, was wahrscheinlich mit Heinrich *(Enrico)* der Deutsche identisch ist. Sein Ruhm verbreitete sich auch in Deutschland, so dass Kaiser Maximilian I. ihn zu

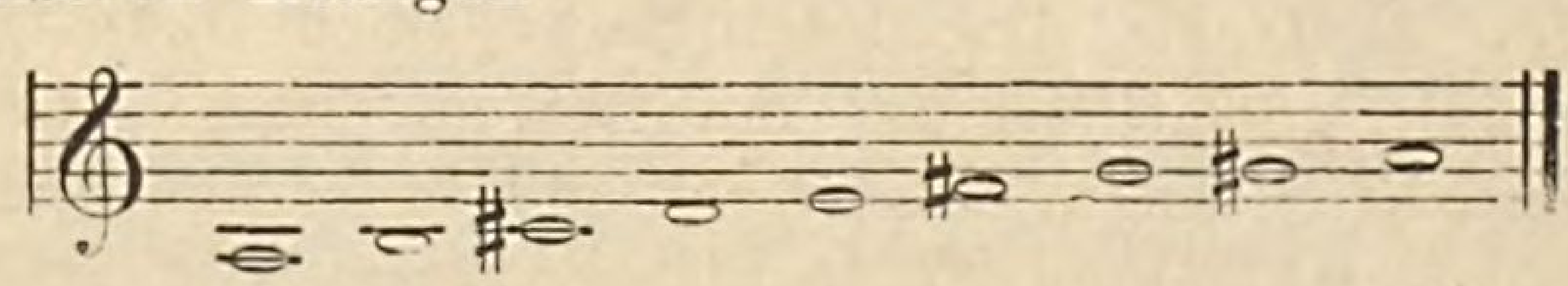
seinem Kapellmeister ernannte. Von seinen gewiss zahlreichen Schülern ist nur der von Luther so hoch verehrte Ludwig Senfel namhaft zu machen. I.'s Todesjahr ist, wie die meisten übrigen Daten aus seinem Leben, unbekannt, jedoch dürfte es in das 16. Jahrhundert fallen. Von seinen Werken finden sich, ausser den von Glarean mitgetheilten, auf der Bibliothek zu München fünf Messen in Manuscript; sodann in der Sammlung von Petrucci »*Missae diversorum auctorum*« (Venedig, 1503 bis 1519) weitere fünf Messen; in dessen Motettensammlung (Venedig, 1505) drei Motetten; in Pentinger's »*Liber selectarum cantionum etc.*« (Augsburg, 1520) fünf Motetten; ferner zehn mehrstimmige Lieder in der von Joh. Ott herausgegebenen Sammlung »Hundert und fünfzehn guter newer Liedlein u. s. w.« (Nürnberg, 1544), darunter das Lied »Es hat ein Bauer ein Töchterlein«, welches auch Forkel (»Musikgeschichte« II. S. 676 ff.) mittheilt. Die Proske'sche Bibliothek endlich besitzt ausser anderem von ihm, noch sein wichtiges Werk »*Choralis Constantini a 4 voc.*« (3 Thle., Nürnberg, 1555). Von I. componirt ist auch das weltliche Lied »Inspruck, ich muss dich lassen«, nach der man später (etwa seit 1539) den Choral »O Welt, ich muss dich lassen« sang, welche Weise seit 1653 auf »O Welt, sieh' hier dein Leben« und »Nun ruhen alle Wälder« übertragen worden und noch gegenwärtig im kirchlichen Gebrauch ist.

Ischak, persischer Name einer Tonart des dortigen Musikkreises, deren Tonleiter durch unsere Noten schwer wiedergegeben werden kann (s. Persische Musik). Ungefähr werden die Klänge durch folgende Noten dargestellt:

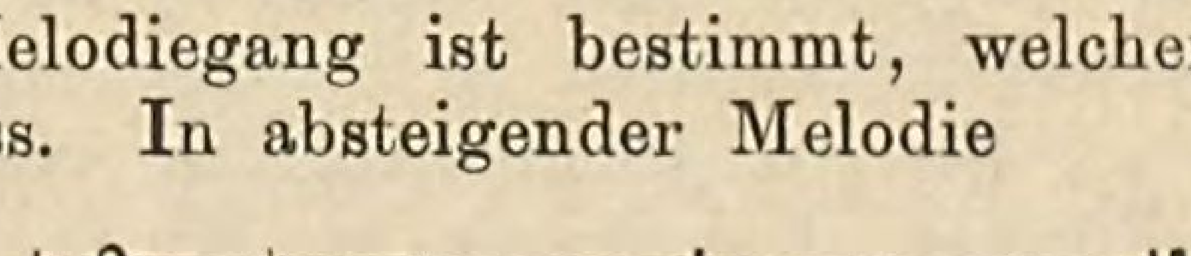


Das durchstrichene ♭ soll andeuten, dass eine Erniedrigung von weniger als einem Halbton stattfindet, und der liegende zweimal durchkreuzte Strich, dass eine Erhöhung mehr als ein Halbton gefordert wird. Letztere Klänge sind die charakteristischen der Tonart I. und halten diese die persischen Musiker für besonders befähigt, leidenschaftliche Gefühle darzustellen, weshalb sie diese Tonart zu Liebesgesängen als vorzugsweise geeignet erachten. Diese Tonart zeichnet sonst noch die reine Quarte aus. O.

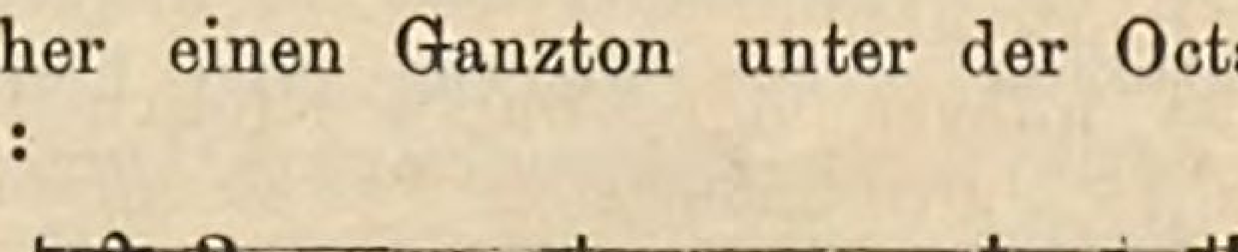
Isfahan ist der Name einer persischen neunstufigen Tonart, deren Grundtöne ungefähr unseren Klängen



entsprechen. Die charakteristischsten Töne dieser Tonart sind die Terz und Sexte. Die siebente und achte Stufe werden niemals in der Folge gebraucht, sondern durch den Melodiegang ist bestimmt, welcher von beiden Klängen genommen werden muss. In absteigender Melodie



wird der Klang, welcher einen Ganzton unter der Octave liegt, gesetzt; bei aufsteigender Tonfolge:



jedoch muss man den Ton, der einen Halbton unter der Octave liegt, nehmen. Die arabische gleichnamige Tonart unterscheidet sich von der persischen nur dadurch, dass die dritte und sechste Stufe nicht um einen Halbton, sondern

blos um einen Drittelton höher sind als unsere diatonischen Klänge der *C-dur*-tonleiter. 0.

Isham, John, begabter englischer Kirchencomponist, dessen Blüthezeit in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts fällt, wurde mit Croft und W. Morley zusammen Baccalaureus der Musik und 1711 des Ersteren Nachfolger im Organistenamt an der St. Annenkirche in London. Ebenfalls als Organist wirkte er seit 1718 an der St. Andreaskirche, und endlich bis zu seinem Tode, im Juni 1726, an der Margarethenkirche daselbst. Er schrieb eine grosse Zahl sehr schätzbarer Werke für die Kirche, von denen aber die wenigsten zur Herausgabe gelangt sind.

Isidorus Hispalensis, Bischof von Sevilla (*Hispalis*), ein um die spanische Kirche sehr verdienter und für die Musik bedeutsamer Geistlicher, geboren um 570 zu Carthagena in Murcia, gestorben am 4. April 636, lieferte in seinen »*Originum seu etymologiarum libri XX*« (Augsburg, 1472 und nachher häufig gedruckt) eine Art Encyclopädie, in der die ersten neun Capitel des dritten Buchs ausschliesslich von der Musik handeln, die nach den griechischen Theoremen vorgetragen wird. Es ist darin schon die Rede von der Harmonie, und zwar von der *Symphonia* als einer Harmonie der Consonanzen und von der *Diaphonia* als einer Harmonie der Dissonanzen. Mehr über den Inhalt dieses Traktats findet man in Forkel's Literatur. Gerbert führt denselben in seinen »*Script. eccles.*« I. pag. 19 ff. unter dem verdunkelnden Titel »*Sententiae de musica*« auf.

Isis, die am höchsten und meisten verehrte Göttin der alten Aegypter, galt denselben auch als die Erfinderin mehrerer musikalischer Instrumente, z. B. des Sistrums, sowie vieler heiliger Melodien und Weisen.

Iske, Rudolph, deutscher Orgelbauer, geboren 1809 zu Halle a. S., errichtete eine eigene geschätzte Werkstätte zu Sprottau.

Ismard, französischer Mönch des 18. Jahrhunderts, lebte zu Toulouse und beschäftigte sich mit Glück und Erfolg mit dem Orgelbau. Mehrere schöne Werke in und um Toulouse legen für seine Kunstfertigkeit rühmliches Zeugniss ab.

Ismenias, berühmter altgriechischer Flötenbläser aus Theben, lebte während und nach der Zeit des Perikles und war ein Schüler des Antigenidas. Er erwarb sich durch seine Kunst ein grosses Vermögen, so dass er in Korinth für eine ihm zusagende Flöte drei griechische Talente (mehrere hundert Thaler) verausgaben konnte. Seltsame Anecdoten aus seinem Künstlerleben erzählen Aulus Gellius, Lucian und Boethius, ein Beweis, dass sein Ruf noch nach Jahrhunderten fortwirkte. Beim Unterricht soll er seinen Schülern gewöhnlich einen guten und einen schlechten Flötenbläser vorgestellt und dabei nur bemerkt haben: so müsse man es machen und so nicht.

Isnardi, Paolo, unrichtig auch Isinardi geschrieben, berühmter italienischer Dichter und Componist, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Ferrara, war Mönch im Kloster Monte-Cassino, dann Superior dieses Klosters und Kapellmeister an der Kathedrale zu Ferrara. Er starb, 60 Jahre alt. Messen, Motetten, Psalme, Magnificats, Falsibordoni u. s. w. von ihm sind in der Zeit von 1561 bis 1594 zu Venedig im Druck erschienen. Gerber schreibt, I. sei in seiner Jugend Opernsänger gewesen; ein Irrthum, denn damals gab es weder Opern noch Opernbühnen.

Iso, ein Componist unbekannter, wahrscheinlich italienischer Herkunft, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu Paris und brachte 1759 eine Oper seiner Composition: »*Phaethon et Zemide*«, daselbst auf die Bühne.

Isola, Gaëtano, italienischer Operncomponist, geboren 1761 zu Genua, machte, frühzeitig mit seinem Vater nach Sicilien gekommen, wissenschaftliche und musikalische Studien zu Palermo. Er schrieb viel für die Bühnen Italiens, so 1791 für Turin die Oper »*La conquista del velo d'oro*«. Dagegen ist von seinen Kirchen- und Kammercompositionen Nichts weiter bekannt geworden

oder im Druck erschienen. Seit 1812, wo er an der Oper zu Genua als Accompagnateur angestellt war, fehlen die Nachrichten über ihn.

Ison (griech.) war die Bezeichnung für den einfachen Rhythmus der Griechen. Er bestand aus zwei Theilen, deren jeder bis zu acht Zeiten enthielt. — I. ist auch der Name für ein in der griechisch-katholischen Kirche gebräuchliches Tonzeichen C◡, das dem demotischen Schriftzeichen der alten Aegypter ꟺ seine Entstehung verdankt; es steht für unser  d. h. für den Stimmton (s. d.) im griechisch-katholischen Kirchengesange, dessen Höhe jedoch bisher nicht unveränderlich festgestellt worden ist. Als Erfinder dieses Zeichens gilt Johannes Chrysorrhoas (s. d.). 0.

Isouard, Nicolò, auch Nicolò de Malte oder kurzweg Nicolò genannt, einer der beliebtesten dramatischen Componisten Frankreichs, wurde 1775 auf Malta geboren, wo sein Vater, ein Franzose, Kämmerer des Grossmeisters war, und sollte nach dem Willen desselben in Paris sich zum Seedienst vorbereiten. Schon war er in die Marine aufgenommen, als der Ausbruch der Revolution ihn 1790 nach Malta zurückzukehren bewog. Von seinem Vater nunmehr für den Handel bestimmt, musste er in ein Handlungshaus seiner Geburtsstadt treten. Jedoch beschäftigte er sich zugleich, einer unüberwindlichen Neigung folgend, mit der Tonkunst und studirte zuerst bei einem gewissen Vella Harmonielehre, sodann bei Azopardi, Kapellmeister des Maltheserordens, den Contrapunkt. Als Commis fungirte er weiterhin in einem Bankhause zu Palermo, wo er Amendola's, und zu Neapel, wo er Guglielmi's Unterweisungen bezüglich des musikalischen Satzes eifrig einholte. Um sich ganz der Musik hingeben zu können, verliess er 1795 heimlich seine Stellung und begab sich, eine Opernpartitur und andere Arbeiten mit sich führend, nach Florenz. Seine Erstlingsoper, »*Avviso ai maritati*«, erschien daselbst auch bald mit glücklichem Erfolg, der durch denjenigen der zweiten, in Livorno gegebenen Oper, »*Artaserse*«, noch übertroffen wurde. Der Grossmeister des Maltheserordens, Herr v. Rohan, berief ihn in Folge dessen nach Malta zurück, decorirte ihn mit dem Maltheserkreuz und verlieh ihm die Organisten-, weiterhin die Kapellmeisterstelle beim Orden. Nach Aufhebung des Ordens lebte I. als Privatmann zu La Valette und schrieb für das dortige Theater unter dem Namen Nicolò Opern, wie »*Rinaldo d'Asti*«, »*L'improvisata in campagna*«, »*Il tonneliere*«, »*Il barbiere di Seviglia*«, deren Textbücher meist französischen Ursprungs waren. Erst in Paris, wohin ihn nach der Uebergabe von Malta an die Engländer der General Vaubois 1799 als Privatsekretär mitnahm, und wo er sich freundschaftlich mit Rud. Kreutzer und, zum späteren grossen Vortheil des Theaters Feydeau, mit dem dramatischen Dichter Etienne (s. d.) verband, trat er zuerst unter dem Namen Isouard auf.

Dennoch gelang es ihm anfangs kaum, von sich reden zu machen. Weder seine erste französische Oper »*Le tonnelier*« (1799), noch die folgende »*La statue ou la femme avare*«, ebenso wenig die mit Kreutzer componirten »*Flaminius à Corinthe*«, »*Le petit page ou la prison d'état*«, »*Le baiser et la quittance*«, an welcher letzteren sich ausser Kreutzer noch Méhul und Boieldieu mitarbeitend betheiligten, wie eine Cantate auf den Frieden von Amiens drangen durch. Erst mit den Opern »*Michel Ange*« (1802), welche deutsch auch in Berlin 1805 beifällig gegeben wurde, »*Les confidences*«, »*Le médecin turc*« (1803), »*Léonce ou le fils adoptif*« und »*L'intrigue aux fenêtres*« (1805), in denen man eine glückliche Vereinigung der Compositionsart Paisiello's, Monsigny's und Grétry's zu entdecken glaubte, brach er das Eis, und von 1805 bis 1811 sah er sich zum fast unbestrittenen Alleinherrscher der Pariser *Opéra comique* erhoben. Besonders war es 1810 »*Cendrillon*« (Aschenbrödel), die einen beispiellosen Erfolg auf allen Opernbühnen Europas hatte, in Paris allein mehr als hundertmal hinter einander gegeben wurde und auf I.'s Antheil

fast 100,000 Francs einbrachte. Die Rückkehr Boieldieu's aus Russland im J. 1811 brachte I. einen gefährlichen Rivalen, und es entstanden Partheien, die für den einen oder den anderen Meister eintraten und sich gegenseitig bekämpften. I. aber nahm, um diesem Gegner die Spitze zu bieten, mehr wie je zuvor alle Kraft zusammen und lieferte mit »*Jeannot et Colin*«, besonders aber mit »*Joconde*« (1814) seine werthvollsten Opernpartituren. Die in der That höchst reiz- und wirkungsvolle »*Joconde*« erneuerte und befestigte allenthalben seinen grossen Ruhm und brachte ihm von Neuem die höchste Ehre und bedeutende Summen ein. Seitdem aber stellte er mehr und mehr seine Thätigkeit für die Bühne ein und ergab sich, Lebemann wie er immer gewesen war, den aufreibenden Freuden des Daseins völlig; der vorzeitige Tod, am 23. März 1818, war die Folge seiner Lebensweise. Die Aufführung seiner letzten Oper »*Aladin ou la lampe merveilleuse*«, die von Kennern als seine correcteste bezeichnet wird, erlebte er nicht; Benincori legte die letzte Hand an dieselbe, starb aber auch schon sechs Wochen vor deren Erscheinen in der *Opéra comique.*

I.'s musikalisches Talent war ein sehr bedeutendes; in seinen stets fliessenden und lieblichen Melodien sprach sich eine reiche Erfindungskraft aus. Seine Tonbilder bekunden eine blühende Phantasie, und, getragen von feinem Geschmack und einem nicht ungewöhnlichen Wissen, gelang es ihm in Paris, die italienische mit der französischen Richtung so geschickt zu verschmelzen, dass er der Allerweltsliebling werden musste, der er noch lange nach seinem Tode unbeeinschränkt war. Auch im Privatleben zeichnete er sich durch Wohlwollen und Freundlichkeit aus, und im Umgang war er sanft und gefällig. Seine noch nicht angeführten Opern sind: aus der Periode bis 1805: »*Fanchette*« und »*L'impromptu de campagne*« (Umarbeitung der älteren »*L'improvisata in campagna*«); bis 1811: »*La ruse inutile*«, »*Idala*«, »*Cimarosa*«, »*Un jour à Paris*«, »*L'intrigue au sérail*«, »*Le billet de lotérie*« (unter dem Titel »Das Loterieloos« auch in Deutschland sehr lange beliebt), »*Les rendez-vous bourgeois*« (»Das Stelldichein oder Alle fürchten sich«); bis zu seinem Tode: »*Lully et Quinault*«, »*Le prince de Catane*«, »*Les deux maris*« und »*L'une pour l'autre*«. Ausserdem hat er noch beliebte Romanzen und als Organist und Kapellmeister in Malta Kirchenwerke, Kammercantaten, Duette, Canzonetten u. s. w. geschrieben.

Israeliten, s. Hebräer.

Istesso (ital.), der-, dasselbe, kommt in Verbindung mit *tempo*, also »*L'istesso tempo*«, d. i. dasselbe Zeitmaass (wie vorher), als musikalische Vorschrift vor.

Isthmische Spiele (latein.: *Isthmia*) hiessen die in altgriechischer Zeit auf der Landenge (dem Isthmus) bei Korinth abgehaltenen Wettkämpfe. Hier stand, nahe einem Fichtenhaine, ein dem Poseidon oder Neptun geweihter prachtvoller Tempel, reich ausgestattet mit Kunstwerken aus Gold oder Elfenbein. Nicht weit von diesem Tempel sah man ein Theater und ein Stadium aus weissen Steinen, wo anfangs jedes dritte, später jedes fünfte Jahr zur Herbstzeit die isthmischen Spiele ausserordentlich glänzend gefeiert worden. Uralten Ursprungs, waren diese Spiele von Theseus dem Meergott zu Ehren erneuert worden, daher auch die Gesandten der Athener immer den Ehrensitz daselbst einnahmen. Wie bei den zu Olympia gefeierten Spielen, waren gymnische Kämpfe und Wettrennen zu Ross und Wagen angeordnet, ausserdem aber auch wie bei den Pythischen Spielen (s. d.) Cither- und Flötenspiel, mit Gesang begleitet, später sogar dramatische Darstellungen. Ganz Griechenland, mit Ausschluss der Eleer, nahm an diesem Nationalfest Antheil. Die Sieger, mit deren Statuen die eine Seite des Neptuntempels geziert wurde, erhielten einen Kranz aus Fichtenzweigen. Vgl. Krause, »Die Pythien, Nemeen und Isthmien« (Leipzig, 1841).

Italien. Italienische Musik. Nur zu leicht ist man geneigt, die Leistungen und die Leistungsfähigkeit der verschiedenen Nationen auf dem Gebiete der Kunst zu überschätzen oder zu unterschätzen, je nach dem Vorherrschen einer allgemeinen, der nationalen Anlage entsprechenden oder nicht entsprechenden Geschmacksrichtung. In den Epochen genialen Aufschwungs, neuer künstlerischer Ideen und naiver Begeisterung wird ein mühelos aus sich heraus schaffender Volksgeist die Führung in künstlerischen Dingen übernehmen; er wird sie aber einem anderen abtreten müssen, sobald sich in der Kunst nach jenem Aufschwung das Bedürfniss geltend macht, die gewonnene Anregung durch ernstes Denken und zähen Fleiss zu dauerndem Besitze zu gestalten. So sehen wir auch Italien im Verlaufe seiner Entwickelungsgeschichte bald an der Spitze der Kunstbewegung, bald zu Gunsten des einen oder des anderen Volkes in den Hintergrund treten; aber selbst wo dies letztere der Fall ist, wie z. B. am Ausgange des Mittelalters und bis zu einem gewissen Grade auch in der Gegenwart, hat dies Volk in seinem künstlerischen Schaffen, speciell in seiner Musik, die nationalen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten besser als irgend ein anderes zu bewahren gewusst, und verdient daher nicht nur wegen seiner grossen Vergangenheit, sondern auch in Hinblick auf seine Zukunft die regste Theilnahme der musikalischen Welt, wie sehr auch immer die Zeloten einer bestimmten, in neuester Zeit vorherrschenden Musikrichtung gegen die musikalische Bedeutung Italiens eifern mögen.

Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal der italienischen Musik vor der anderer Nationen ist das Vorherrschen des melodischen und rhythmischen Elementes über dem harmonischen, sowie die dadurch bedingte Bevorzugung der Gesangsmusik vor der Instrumentalmusik. Der Grund hierfür ist theils in der melodischen Beschaffenheit der italienischen Sprache zu suchen, theils in den klimatischen Verhältnissen, welche einerseits dem Körper, also auch den Stimmorganen, die Möglichkeit einer freieren Entwickelung gewähren, andererseits den Geist für die verhältnissmässig trockene Arbeit der harmonischen Toncombinationen untauglich oder doch mindestens ungeneigt machen. Der folgende kurze Ueberblick der Musikgeschichte Italiens wird diese Andeutungen motiviren und vervollständigen, zugleich aber beweisen, wie die Italiener auch noch in manchen anderen unwesentlichen Punkten als die weitaus bevorzugten Erben des antiken Geistes zu betrachten sind. — Noch bevor von einem Italien im geschichtlichen Sinne gesprochen werden kann, bevor noch die Völkerwanderung an Stelle des abgelebten Römerreiches ein durch nordische (gothische, longobardische) Elemente verjüngtes Volk der Apenninenhalbinsel zugeführt hatte, machen sich an verschiedenen Punkten des Landes die Symptome einer neuen musikalischen Aera bemerkbar. Schon im 4. Jahrhundert unternimmt es der im J. 333 n. Chr., dem Jahre der Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion, geborene Kirchenvater Ambrosius, die bis dahin herrschende griechische Gesangsweise für die christliche Kirche, zunächst für seine Gemeinde in Mailand umzuarbeiten, d. h. die beim Verfall des Heidenthums eingedrungenen theatralischen und chromatischen Elemente auszustossen und die antiken Melodien und Tonarten in ein System zu bringen; ist nun gleich von diesem sogenannten Ambrosianischen Gesang, nachdem derselbe zwei Jahrhunderte später in dem Gregorianischen aufging, keine Spur mehr vorhanden, ist über jenen aus den Zeugnissen der Schriftsteller nur so viel bekannt, dass er sich von dem letzteren durch ein Ueberwiegen des metrischen Elementes auszeichnete, so erscheint darum die musikalische That des Ambrosius nicht minder wichtig, und das Factum, dass auf dem Boden Italiens die griechische Musik zu neuer Wirksamkeit erweckt wurde, nicht minder bedeutungsvoll.

Aber auch in der weltlichen Musik scheint Italien schon in jener Zeit eine tonangebende Stellung gegenüber den Nachbarnationen eingenommen zu haben; denn sicher war es keine dem noch fortvegetirenden Alterthum dargebrachte Huldigung, sondern die Achtung vor einer auf italienischem Boden neuerwach-

senen Cultur, wenn der erste christliche König der Franzosen, Chlodwig, im Jahre seiner Bekehrung zum Christenthum (496) sich an den Gothenkönig Theodorich in Ravenna wendete mit der Bitte, ihm einen Kitharöden zu senden, der befähigt sei, die Kunst des Gesanges zur Cither in seinem Lande zu reformiren. Mit der Erfüllung dieses Gesuches wurde Boëtius beauftragt, damals Minister des Theodorich und bekanntlich der letzte in der langen Reihe der heidnischen Philosophen; mit ihm fiel auch die letzte Schranke für die Verbreitung des Christenthums und die Erweiterung der päpstlichen Macht, und die Vertreter der letzteren sind es, in welchen sich nunmehr das musikalische Streben Italiens auf Jahrhunderte hinaus personificirt.

Der Papst Sylvester, der von 314 bis 335 den heiligen Stuhl inne hatte, wird als Gründer der ersten Schule bezeichnet, in welcher nicht blos die Sänger für eine gewisse Kirche, sondern auch für mehrere nach einer übereinstimmenden Methode erzogen wurden. In gleicher Weise wirkte auch unter seinen Nachfolgern Hilarius (461—468) und ganz besonders erfolgreich Gregor der Grosse (590—604), dessen musikalisches System wie auch die von ihm für den Gottesdienst ausgewählten antiken Melodien bekanntlich von der römisch-katholischen Kirche bis heute unverändert beibehalten sind. Von jetzt an äussern sich die musikalischen Beziehungen Italiens zum übrigen Europa — so weit dies überhaupt der Civilisation zugänglich war — nicht mehr nur in isolirten Thatsachen, sondern sie befestigen sich in stetiger Progression und systematischer Weise. Pipin wendet sich von Frankreich aus wiederholt an den Papst um Hülfe in der musikalischen Noth seines Landes, dessen damals noch wenig verfeinerte Bewohner stets wieder in die alte nationale Gesangsweise zurückzufallen drohten, auch nachdem dort schon längst der Gregorianische Gesang eingeführt war; Karl der Grosse, selbst ein Kenner und aufrichtiger Freund der Musik, sendete seine eigenen Geistlichen nach Rom, um dort den echten römischen Gesang zu erlernen, und liess dann durch sie die in den grösseren Städten seines Reiches vorhandenen Antiphonarien den authentischen Ueberlieferungen gemäss verbessern; auch stiftete er Gesangsschulen u. a. in Soissons und Metz, von denen besonders die letztere so berühmt wurde, dass der dortige Gesang, bekannt unter dem Namen *cantus Metensis*, dem römischen fast gleich gestellt wurde.

Bis in den hohen Norden reichte um diese Zeit der musikalische Einfluss Italiens; König Alfred, der am Ende des 9. Jahrhunderts über England herrschte, wirkte für sein Land in ähnlicher Weise wie Karl der Grosse in Deutschland und Frankreich, und da er ebenfalls in der Verbreitung des römischen Kirchengesanges einen mächtigen Hebel der Sittlichkeit und der Cultur erkannte, so errichtete er im J. 886 in Oxford einen Lehrstuhl für Musik, wo dieselbe sowohl praktisch als theoretisch behandelt wurde, selbstverständlich nach römischen Grundsätzen, wenn auch der erste dort angestellte Lehrer ein Gallier war. Gleichzeitig entstanden auf Roms Geheiss in Deutschland die berühmten Klöster von Fulda, Hirschau, Corvey an der Weser, St. Emmeran in Regensburg, deren Namen in der Musikgeschichte einen zu guten Klang haben, um irgend welchen Zweifel an dem musikalischen Einfluss Italiens auch auf diese Gegenden aufkommen zu lassen. Sogar in die unwegsamen Thäler der Schweiz drangen die musikalischen Sendboten Roms: Petrus und Romanus, zwei von Karl dem Grossen nach Metz berufene römische Sänger, kamen auf ihrem Zuge über die Alpen nach dem jüngst gestifteten Kloster St. Gallen, mit zwei authentischen Abschriften des Gregorianischen Antiphonars versehen. Nachdem aber der Letztgenannte auf der Reise erkrankt war und zu seiner Genesung längere Zeit dort verweilt hatte, erhielt er vom Kaiser die Weisung, sich auch noch ferner dem Kloster zu widmen und die Mönche im Gesang zu unterrichten. Zugleich kam das eine Exemplar des Antiphonars in den Besitz des Klosters St. Gallen (wo es noch heute den kostbarsten Schatz der Bibliothek bildet) und in Folge dieser

Umstände erblühte dort die Musik in so selbstständiger Weise, nahm eine so eigenthümliche, fast nationale Richtung, dass ihr Zusammenhang mit Italien bald völlig verschwand, weshalb auch ihrer an diesem Orte nur andeutungsweise erwähnt werden kann.*)

Sei es nun, dass Italien in dem Bestreben, seinen Einfluss möglichst weit zu verbreiten, die heimischen Angelegenheiten vernachlässigte, oder dass die der Geistescultur ungünstigen socialen und politischen Zustände den Fortschritt der Künste unmöglich machten — genug, die Geschichte meldet aus den nächsten Jahrhunderten nichts von einer Weiterentwickelung der Musik in Italien; um so mehr aber von den Gewaltthaten und Kämpfen, die den Boden der für die Kunst gleichsam prädestinirten Halbinsel beunruhigten; Kämpfe der deutschen Kaiser gegen die römische Hierarchie, der feudalen Barone, sowie selbst der Bürger unter einander, ein Kampf aller gegen alle, bei welchem es nicht zu verwundern ist, dass die Musen erschreckt flohen und in den damals noch verhältnissmässig sicheren Klöstern der Nachbarländer ein nothdürftiges Obdach suchten. Kaum aber hatten sich die Wirren einigermaassen beruhigt, kaum war das gefürchtete Jahr 1000, in welchem man allgemein den prophezeiten Weltuntergang erwartete, glücklich vorüber gegangen, so begannen auch die künstlerischen und wissenschaftlichen Triebe in dem schwergeprüften Lande sich aufs neue zu regen; und gerade zu dieser Zeit erscheint in Italien eine der achtungswerthesten und liebenswürdigsten Persönlichkeiten, welche die gesammte Musikgeschichte aufzuweisen hat: Guido von Arezzo. Auf diesen als Künstler und Menschenfreund gleich bedeutenden Mann kann Italien mit Recht stolz sein, da er nicht allein als musikalischer Schriftsteller alle seine Vorgänger an Originalität der Gedanken und Kraft des Ausdruckes um ein Bedeutendes überragte — wie dies besonders in seinem Hauptwerke, dem *Micrologus*, ersichtlich — sondern auch der Erste war, der eine auf praktische Erfahrung basirte Methode des Gesangunterrichts erfunden und zur Geltung gebracht hat; endlich, was in Anbetracht der Zeitverhältnisse noch schwerer wiegt, sich gedrängt fühlte, seine Erfahrungen und Errungenschaften auch weiteren Kreisen als denen seiner Amtsbrüder zugänglich zu machen; unermüdlich zog er von Ort zu Ort, um seine Unterrichtsmethode — vermittelst welcher man, wie die Zeitgenossen berichten, in wenigen Monaten das lernte, wozu vor ihm eine Reihe von Jahren nöthig gewesen war — Fachleuten und Laien, ganz besonders aber den Kindern zur Kenntniss zu bringen.

Ob unter den »entfernten Grenzen«, die er erreicht zu haben in einem Briefe an seinen Freund Michael im Kloster Pomposa berichtet, die Grenzen Italiens zu verstehen sind, oder ob er gar bis Bremen gekommen ist, wie der dortige Canonicus Adam im J. 1067 schreibt, dies ist noch nicht genügend aufgeklärt; sicher aber war seine Berühmtheit schon zu seinen Lebzeiten eine ausserordentliche, wie u. a. die Auszeichnung beweist, mit der er vom Papst Johann XIX., der zwischen 1024 und 1033 regierte, empfangen wurde. Noch dankbarer hat sich gegen Guido die Nachwelt erwiesen, indem sie nicht nur seine wirklichen Verdienste anerkannte, sondern auch alle möglichen vor ihm und nach ihm gemachten musikalischen Erfindungen und Neuerungen auf seine Rechnung brachte — ein Irrthum, welcher erst durch die gründlichen Forschungen der Musikhistoriker des vorigen Jahrhunderts beseitigt wurde. Italien selbst aber hat noch in unseren Tagen bewiesen, dass das Andenken an einen seiner genialsten und besten Söhne auch im Laufe so vieler Jahrhunderte nicht hat verdunkelt werden können, indem es dem Guido in seiner Vaterstadt Arezzo ein würdiges Denkmal setzte.

Die Behauptung dürfte kaum gewagt erscheinen, dass Guido's popularisirende Thätigkeit einen treibenden Einfluss auf jene Bewegung der Geister in Italien hatte, welche ein Jahrhundert nach ihm, um 1130, in der Errichtung

*) Näheres bei Schubiger, „Die Sängerschule St. Gallens" (1858).

der ersten Universitäten (Salerno und Bologna) gipfelte. Allerdings war es Zeit, dass in Italien sichere Pflegestätten für Wissenschaft und Kunst entstanden — bekanntlich bildete die Musik eine der Hauptdisciplinen an den Universitäten des Mittelalters — denn aufs Neue drohte der ruhigen Entwickelung des Landes eine schwere Gefahr: die Uebersiedelung des päpstlichen Stuhles, des Mittelpunktes, wenn nicht der materiellen, so doch jedenfalls der geistigen Bestrebungen der Halbinsel, nach Avignon im J. 1305, und sein Aufenthalt daselbst bis 1376 brachte es mit sich, dass Italien wiederum dem kaum überwundenen Zustande der Anarchie und der Barbarei anheimfiel, dass die in einer verhältnissmässig glücklichen Zeit gepflanzten Keime künstlerischer Entwickelung vorläufig nicht zur Blüthe gelangen konnten; so mindestens, was die bildenden Künste und die Musik betrifft; die Dichtkunst aber feierte eben damals ihre glänzende Wiederauferstehung in Dante Alighieri (gestorben 1321), dessen »göttliche Komödie« eine neue Epoche der Poesie, im weiteren Sinne auch der Philosophie bezeichnet und bei den engen Beziehungen ihres Autors zum Alterthum als die erste That der Renaissance gelten kann, jener gewaltigen geistigen Revolution, die in ihrem späteren Verlaufe auch den übrigen Künsten, zuerst den bildenden, dann den musischen neue Lebenselemente zuführen sollte. Wenn nun aber auch mit der Verlegung der päpstlichen Residenz nach Avignon ein bedenklicher Stillstand in der Entwickelung der italienischen Musik eintritt, ein Zustand des Abwartens, der auch dann noch lange nicht sein Ende erreichte, nachdem der päpstliche Stuhl glanzvoller als zuvor wiederum in Rom errichtet war, so war der musikalische Fortschritt überhaupt doch keineswegs unterbrochen, vielmehr trat die Musik am Hofe der Päpste in Avignon in ein neues Stadium ihrer Ausbildung; gerade hier konnte jene Seite der Tonkunst zur Entwickelung gelangen, für welche der italienische Boden und Volkscharakter nicht die nothwendigen Bedingungen bot: Die Kunst des mehrstimmigen Gesanges.

In den Niederlanden, genauer im Norden des heutigen Frankreichs, in dem flandrischen Kloster St. Amand, hatte der Mönch Hucbald schon vor den Zeiten Guido's den ersten Versuch einer Theorie der mehrstimmigen Musik unternommen, und dass dieser Versuch nicht — wie neuere Schriftsteller behauptet haben — als das Resultat einer Gelehrtengrübelei anzusehen ist, dass vielmehr die mehrstimmige Musik bei den nordischen Völkern schon lange vor Hucbald bekannt war und praktisch ausgeübt worden ist, dies würde durch die Beschaffenheit der dort gefundenen Musikinstrumente zur Genüge bewiesen sein, selbst wenn man den Erfahrungssatz läugnen wollte, dass einer jeden Theorie eine Praxis vorangegangen sein muss. In den Jahrhunderten aber, die zwischen Hucbald und dem Aufenthalt der Päpste in Avignon verflossen waren, hatte der mehrstimmige Gesang in Frankreich eine solche Bedeutung gewonnen, dass er nunmehr auch in die Kirche, zunächst zweistimmig (als *Discantus* oder *Déchant*, Gegenstimme zu den Gregorianischen Melodien), Eingang zu finden wusste. Bei der Ausbildung, welche er jetzt im Anschluss an die für den gottesdienstlichen Gebrauch geregelte Gesangsweise fand, waren indessen nur Franzosen und Niederländer betheiligt, wie auch dem Norden allein die Ehre gebührt, das Dauerverhältniss der Töne geregelt zu haben: das System der sogenannten Mensuralmusik, d. h. einer Musik in Tönen von bestimmt abgemessenem Zeitwerth, wurde durch Franco von Cöln Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts zuerst wissenschaftlich bearbeitet; wenn demnach auch dieser wichtige Abschnitt der Musikgeschichte in einer Darstellung der italienischen Musik nur nebensächlich erwähnt werden kann, so darf dagegen der musikalische Einfluss Italiens auf die Weiterentwickelung des mehrstimmigen Gesanges von dem Zeitpunkt der Rückkehr der Päpste nach Rom an nicht verkannt werden. Allerdings waren es auch jetzt Musiker aller Nationalitäten, mit alleiniger Ausnahme der Italiener, welche, nachdem sie der päpstlichen Kapelle von Avignon aus gefolgt waren, in Rom den musikalischen

Fortschritt vertraten, Franzosen, Deutsche, Spanier und vor allem Niederländer; doch ist es unzweifelhaft, dass der heitere Himmel und die sie umgebende Natur ihres Adoptiv-Vaterlandes, nicht minder auch die dortigen Volksgesangsweisen, die selbstverständlich auch in den trübsten Zeiten nicht hatten verloren gehen können, das künstlerische Schaffen dieser Fremden wesentlich bestimmt haben werden — wie sich, um dies beiläufig zu bemerken, eine ähnliche Wandlung in den Werken der niederländischen, nach Italien übergesiedelten und dort heimisch gewordenen Maler des 17. Jahrhunderts zeigt.

Weit über ein Jahrhundert dauert diese musikalische Suprematie der Fremden in Italien, dessen eigne Bewohner weder Neigung noch Fähigkeit zeigen, bei der schwierigen Arbeit der Ausbildung des polyphonen Stils mit Hand anzulegen; auch der später im Madrigal zu den schönsten Kunstgebilden sich gestaltende Volksgesang vermochte in jener Zeit noch keine künstlerische Form zu gewinnen, und unter den in Italien wirkenden Musiktheoretikern finden sich nur zwei italienische Namen, Marchettus von Padua und Franchinus Gafor, ersterer berühmt durch seine im Anfang des 14. Jahrhunderts erschienenen Schriften über den *Cantus planus* und den Mensuralgesang, letzterer, Lehrer an der Musikschule des Herzogs Ludovico Sforza zu Mailand, durch seine, Ende des 15. Jahrhunderts erschienene, von der Mensur und dem Contrapunkt handelnde »*Practica musicae*«. Erst nachdem die combinatorische Satzkunst der Niederländer zur Zeit des Josquin des Pres ihre höchste Vollkommenheit erreicht hatte, nachdem man die Fähigkeit gewonnen hatte, die widerstrebendsten Tonreihen mit Leichtigkeit zu einem künstlerischen Ganzen zu verschmelzen, erst dann treten die Italiener wieder auf dem musikalischen Schauplatz hervor, als der erste von Bedeutung der noch zu Josquin's Zeit (um 1514) wirkende Costanzo Festa; und mit dem letzten grossen Niederländer, mit Orlandus Lassus, ersteht derjenige italienische Meister, dem es beschieden war, nicht nur alle seine Vorgänger in der Kunst der Toncombinationen zu übertreffen, sondern die Musik auch von allen den Auswüchsen und Zuthaten zu befreien, sie in derjenigen Reinheit und ernsten Schönheit wieder herzustellen, welche ihr bei dem einseitigen Cultus der contrapunktischen Formen seitens der Niederländer theilweise verloren gegangen waren: Giovanni Pierluigi, nach seiner Geburtsstadt Palestrina genannt.

Zwei wichtige Thatsachen waren es, die bei dem Aufschwung des geistigen Lebens in Italien, und der Musik nicht weniger als der übrigen Künste, während des 16. Jahrhunderts in erster Linie mitwirkten; zuerst das Wiedererwachen des Geschmackes für die Alterthumswissenschaft, verbunden mit dem Studium der antiken Kunstwerke, welche massenhaft auf italienischem Boden vorhanden waren, jedoch bis dahin eine verhältnissmässig nur geringe Beachtung auch bei den Jüngern der Kunst gefunden hatten; sodann die durch Luther's Reformation bewirkte geistige Vertiefung, deren Rückschlag auf die Bekenner der katholischen Kirche unausbleiblich war und selbst die genussfreudige Bevölkerung Italiens zu einer ernsteren Lebensauffassung als der des damaligen Katholicismus drängen musste. Diese Vertiefung aber gereichte ganz besonders der Musik zum Vortheil, zunächst der kirchlichen, mittelbar aber auch der weltlichen, und wenn in Bezug auf die erstgenannte Ursache des Aufschwunges der Musiker gegen den bildenden Künstler im Nachtheil stand, weil ihm beim Mangel einer musikalischen Antike die unmittelbare Berührung mit dem Alterthum versagt war, so musste ihm die kirchliche Neugestaltung der Welt, die Verpflichtung, durch eine Veredelung seiner Kunst zur Beruhigung und Reinigung der Gemüther beizutragen, ein ebenso mächtiger Antrieb zum Schaffen werden. Palestrina aber, der, am Wendepunkt zweier Epochen stehend, alle Errungenschaften der älteren in sich vereinte und zugleich dem grossen Geist der neuen gerecht zu werden wusste, der unter dem Einfluss seiner Zeit und seiner Umgebung die Schönheit des Alterthums ahnungsvoll erfasste und sie auch ohne eine direkte sinnliche Vermittelung in seiner Musik widerzuspiegeln

vermochte, ihm gebührt die Bezeichnung eines classischen Componisten und zwar des ersten classischen Componisten, und seine Werke werden, wie die der Bildner des alten Griechenlands, allen späteren Generationen als Muster der Schönheit und Stilreinheit gelten können.

Neben der Vertiefung der Musik ist auch ihre Ausbreitung ein kennzeichnendes Merkmal der italienischen Culturbewegung des 16. Jahrhunderts. Rom allein vermag die Menge des musikalischen Talentes nicht mehr zu fassen: neue musikalische Centren entstehen in Venedig, Florenz und anderen Städten, jede die Musik in einer eigenthümlichen Richtung ausbildend. In Venedig hatte Adrian Willaert, nächst Josquin der bedeutendste unter den niederländischen Meistern, schon im Anfange des Jahrhunderts eine Schule gegründet, die durch Ausbildung eines glänzenden Stils vermittelst grösserer und mannigfach getheilter Vocalmassen zu der strengen römischen Weise in Gegensatz trat, und der Ausdruck wurde für den vorwiegend dem Prächtigen zuneigenden Geschmack der damals auf dem Höhepunkt der Macht und des Reichthums angelangten Beherrscherin der Adria. Noch reicher gestalteten sich die musikalischen Formen und Mittel unter seinen Nachfolgern Andreas und dessen Neffen Giovanni Gabrieli, welche sich ein weiteres Verdienst dadurch erwarben, dass sie die Instrumentalmusik zu einer selbstständigen Gattung ausbildeten, während dieselbe bis zu ihrer Zeit vom Gesange abhängig gewesen war. Beide Meister waren selbst bedeutende Virtuosen auf der Orgel, dem damals noch allein künstlerisch behandelten Instrumente, und als solche wie als Componisten weit über ihr Vaterland hinaus berühmt, wie denn auch die hervorragendsten deutschen Componisten jener Zeit die Wanderung nach Venedig nicht scheuten, um ihres Unterrichts theilhaftig zu werden: Hans Leo Hasler und Heinrich Schütz, ersterer ein Schüler des Andreas, letzterer des Giovanni Gabrieli. Auf dem Gebiete der musikalischen Theorie ist Venedig nicht minder rühmlich vertreten durch Gioseffo Zarlino, den Nachfolger Willaert's als Kapellmeister an der Marcuskirche; die von ihm durch eine Vergleichung der antiken Scalen des Didymus und Ptolemaeus gewonnene Intervallenbestimmung und das auf sie basirte »reine diatonische System« wurden für die Tonsatzkunst in der Folge von der höchsten Wichtigkeit, weil durch sie jeder Zweifel an der consonirenden Eigenschaft der Terz und der Sexte beseitigt und diese beiden Intervalle nun endgültig unter die Consonanzen aufgenommen wurden. Endlich fand noch neben der strengen Kunstmusik das Volkslied seitens der genannten venetianischen Tonkünstler eine liebevolle Pflege; das Madrigal, eine durch Jahrhunderte in ganz Europa beliebte Gattung mehrstimmiger Gesänge auf weltliche Texte, die *Frottola* (eine Art Gassenhauer), die *Ballata* (Tanzlied), die *Barcajuola* (Schifferlied) konnten sich auf venetianischem Boden um so freier entwickeln, als das dortige buntbewegte Leben es der Phantasie an Anregung nicht fehlen liess und die materielle Richtung der Handelsstadt eine einseitige Strenge auch in der Kunst ausschliessen musste. Und wie die Produktion dieser Gesänge eine massenhafte war, so wurde es auch ihre Verbreitung, nachdem Ottavio Petrucci, nach seiner Geburtsstadt im damaligen Kirchenstaat »*da Fossombrone*« genannt, die Erfindung gemacht hatte, Musiknoten mit beweglichen Metalltypen zu drucken und seine erste Werkstatt im J. 1502 in Venedig eröffnet hatte.

Weniger fruchtbar, jedoch ernster und für die Zukunft noch bedeutungsvoller waren die musikalischen Bestrebungen, deren Mittelpunkt gegen das Ende des 16. Jahrhunderts Florenz bildete. Hier, und zwar in dem Kreise von Akademikern, die sich im Hause des kunstsinnigen Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, regelmässig versammelten, um ihre Gedanken über wissenschaftliche und künstlerische Probleme auszutauschen, sollten die mit der Wiedergeburt des Alterthums gewonnenen neuen Anschauungen auch auf dem Gebiete der Musik ihre Verwerthung finden. Die von einem der Mitglieder der Camerata (wie sich dieser Verein von Künstlern und Gelehrten nannte), Vincenzo

Galilei, dem Vater des bekannten Astronomen Galileo Galilei, in einem römischen Kloster aufgefundenen antiken Melodien erweckten das allgemeine Verlangen, an die Stelle der bis dahin allein herrschenden mehrstimmigen Musik eine Tonsprache zu setzen, welche, wenn auch nur annäherungsweise, die von den altgriechischen Autoren beschriebenen Wunderwirkungen der antiken Musik erneuere. Galilei selbst machte den ersten Versuch, indem er Stücke aus den Klageliedern des Jeremias und die Scene des Ugolino aus Dante's göttlicher Komödie für eine Singstimme componirte, und nach der Meinung seiner Gesinnungsgenossen, denen er sie vortrug, indem er sich selbst auf der Viola begleitete, war er auf diesem Wege dem von ihnen erstrebten Ziele um ein Bedeutendes näher gekommen. Jedenfalls war die Erfindung der Monodie, des Einzelgesangs mit Begleitung, ein musikalischer Fortschritt von höchster Wichtigkeit und musste unmittelbar zur modernen Oper hinüberleiten. Zunächst empfing die neue Gesangsweise ihre künstlerische Weihe durch den römischen Sänger Giulio Caccini, der nach dem Muster der Galilei'schen Versuche eine Anzahl von Monodien componirte und sie unter dem Titel »*Nuove musiche*« herausgab; einen zweiten nicht minder wichtigen Schritt zur Verwirklichung des Ideals der Florentiner Alterthumsfreunde that Jacopo Peri durch die Erfindung des Recitativstils, damals *Stile rappresentativo* genannt, und als die Frucht dieser Bestrebungen entstand als erste moderne Oper die *Tragedia per musica* »*Euridice*«, gedichtet von Ottavio Rinuccini, einem eifrigen Förderer der neuen Musikrichtung, componirt von Peri, zum ersten Male aufgeführt im J. 1600 in Florenz zur Feier der Vermählung Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medicis, und zwar mit so einstimmigem Beifall, dass die Alterthumsfreunde ihre Aufgabe, den musikalisch-dramatischen Stil der Alten wieder aufzufinden, als gelöst betrachteten.

Mochten sie nun den Werth ihrer Entdeckung überschätzen oder nicht — denn es fehlte ja an jedem Anhaltepunkt zur Vergleichung — jedenfalls verdient die Genialität, mit welcher sie das ihnen vorschwebende Ziel verfolgt und einen festen Boden für die Neugestaltung der Musik gewonnen haben, aufrichtige Bewunderung. »Unsere abendländische Musik wäre«, so äussert sich Chrysander*) in Bezug auf die Entstehung der modernen Oper, »ohne den griechischen Untergrund so bald nicht das geworden, was sie geworden ist, und die italienischen Akademiker waren keine Thoren, dass sie auch an der Vervollkommnung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten. Dinge, die in jedem anderen Lande von vornherein unmöglich gewesen oder bald lächerlich geworden wären, vermochten sie mit Grazie und mit Erfolg durchzuführen, so vollständig und so sicher hatten sie sich in das Gewerke der Alten, in die Formen vollendet schöner Kunst eingelebt; Unternehmungen selbst, die offenbar auf irrthümlichem Grunde ruhten, schlugen zum Guten aus. Wo bei uns oder in England oder Frankreich wäre es möglich gewesen, mit den Handhaben und Voraussetzungen, mit denen es die Italiener bewerkstelligten, die zwei Grundformen der Tonkunst ins Leben zu rufen, Oper und Oratorium? Wir wissen, dass ihre Voraussetzungen, soweit sie das Einzelne betrafen, durchaus unbeweisbar waren, da man unter der griechischen Bühnenmusik nichts finden wird, was der in ihrer Nachbildung entstandenen italienischen zum Muster dienen könnte; und Widersprüche solcher Art, ob klar erkannt oder nicht, würden besonders einen germanischen Geist mit lastender Schwere niedergehalten und zu jeder zuversichtlichen That unfähig gemacht haben: während die Florenzer Akademie auf den Wolken ihrer Einbildung wie auf einer gebahnten Strasse wandelnd erreichte, was sie sich vorgesetzt hatte. Die Italiener blickten in das Alterthum als Künstler, nicht als ruhige Forscher; und woran ein Historiker wohl zuletzt gedacht haben würde, das war ihnen das Nächstliegende, das Einzige, was Werth für sie hatte. Sie

*) Chrysander, „G. F. Händel" I. S. 154.

hingen an der Ueberzeugung, so müsse die Kunst von der Bühne zum Volke wirken, wie es bei den Griechen war; diese unläugbare, aber von ihnen zuerst und allein erkannte Wahrheit wussten sie mit einem Eifer und einem so richtigen Takt auszulegen, dass trotz aller antiquarischen Irrthümer das Rechte gedeihen konnte. Aber nur die Italiener konnten es durchführen. Das Gefühl für künstlerische Formen war bei ihnen in einem Grade ausgebildet und in einer so ursprünglichen Frische vorhanden, dass man geneigt sein muss, es mehr noch ihrem angeborenen Schönheitssinne zuzuschreiben, als der Jahrhunderte langen Cultur. Dabei vermochten sie sich in den merkwürdigsten Gegensätzen zu bewegen, ohne zu ermatten oder sich so bald zu erschöpfen. Wer sollte denken, dasselbe Volk, welches so eben erst in den Kirchenchören und in dem vollstimmigen weltlichen Gesange, im Madrigal, das Höchste geleistet hatte, könne berufen sein, unmittelbar darauf das Allereinfachste gleichsam neu zu schaffen, das Recitativ, den Sologesang und die Kunst des Gesanges? Alles Neue in dieser Hinsicht haben wir ihnen fast allein zu danken; kaum waren die anderen Nationen daran gegangen, sich das Gewonnene, vertiefend oder verflachend, anzueignen, als die Italiener sie schon wieder mit Neubildungen überraschten. Und so ging es fort, bis endlich auch dieses Volk an seine gesetzte Grenze kam.« Vergegenwärtigt man sich den gewaltigen Umschwung, den die Befreiung des gesungenen Wortes vom contrapunktischen Zwange — das eigentliche nächstliegende Ziel der Florentiner Reform — für die Auffassung der Musik überhaupt zur Folge haben musste; erwägt man die unermessliche Bereicherung der musikalischen Darstellungsmittel als unausbleibliche Consequenz des engen Anschlusses der Musik an die Poesie, und zwar an eine Poesie, welche weit eindringlicher als die kirchlichen Texte und die Verse des Madrigals die menschlichen Empfindungen und Leidenschaften zu malen die Aufgabe hatte, so wird man zugeben, dass die That der Florentiner Akademiker in der Musikgeschichte Italiens einzig und als Höhepunkt dasteht und das ihnen in Obigem gespendete Lob keinerlei Einschränkung bedarf. Was aber die eben dort erwähnten Grenzen des schöpferischen Künstlergeistes betrifft, so waren dieselben für Italien noch lange nicht erreicht. Zunächst galt es, den gewonnenen Besitz zu befestigen und nach allen Seiten hin abzurunden, und nun ist es noch einmal Venedig, welches sich an die Spitze der musikalischen Bewegung stellt, indem es gleichsam die Consequenzen zieht, die sich aus der Erfindung der Florentiner ergeben mussten. Hatten diese sich einer antiken Einfachheit befleissigt, welche z. B. die Musik des Peri zur *Euridice* fast dürftig erscheinen lässt, so entfesselt Claudio Monteverde, von 1613—1643 Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig, alle Elemente des Ausdrucks, die bis dahin in der Tonsprache geschlummert hatten, und macht sie dem Drama dienstbar; mit richtigem Blicke hatte er in der Dissonanz das wirksamste Mittel zur Darstellung leidenschaftlich erregter Zustände erkannt, und er bediente sich desselben mit einer Freiheit, welche ihn mit der damaligen Theorie nicht selten in Conflict brachte und ihm die heftigsten Angriffe von Seiten seiner Kunstgenossen zuzog. Ein weiteres Mittel zur Verstärkung des musikalischen Ausdruckes bot ihm das Orchester, dessen Leistungsfähigkeit er dadurch in bemerkenswerther Weise erhöhte, dass er die einzelnen Instrumente, je nach ihrer Individualität und Klangfarbe, zur Verdeutlichung des auf der Bühne Gesungenen und Dargestellten verwendete.

Dem Einflusse Monteverde's endlich ist es zu danken, wenn die Oper, die anfangs nur zur Verschönerung der Hoffestlichkeiten und zur Zerstreuung fürstlicher Kreise gedient hatte, bald auch dem grossen Publikum zugänglich gemacht wurde: im J. 1637 fand im Theater *San Cassiano* zu Venedig die erste öffentliche Opernvorstellung statt, und wie folgenreich dieses Beispiel war, erhellt aus den Thatsachen, dass im Laufe der nächsten hundert Jahre nicht weniger als fünfzehn andere Opernhäuser in Venedig entstanden, auf denen zusammen vierhundert verschiedene Opern zur Aufführung gelangten.

Die weitere Folge der Wiedergeburt des musikalischen Dramas war die, dass sich das musikalische Ansehen Italiens im Auslande zu einer ähnlichen Höhe wie im Mittelalter erhob. Deutschland nimmt so lebhaften Antheil an der neuen Erfindung, dass es ungeachtet seiner Kriegsnoth schon im J. 1627 den ersten Versuch machte, die Oper bei sich einzubürgern, und zwar mit der *Dafne* des Rinuccini, von Martin Opitz ins Deutsche übersetzt, von H. Schütz mit neuer Musik versehen, aufgeführt bei einem Feste am Hofe des Churfürsten Johann Georg I. in Torgau. In Frankreich wurde etwas später (1645) die italienische Oper durch den Cardinal Mazarin eingeführt, und als sich auf Anregung des Gastspiels der von ihm nach Paris berufenen Operntruppe das Verlangen nach einer nationalen Oper immer stärker geltend machte, da war es wiederum ein Italiener, Giovanni Battista Lulli aus Florenz, der diesen Bestrebungen den richtigen Weg wies und durch seine Musik den musikalischen Neigungen und Bedürfnissen der Franzosen so zu entsprechen wusste, dass er mit Recht als der Begründer der französischen sogenannten Grossen Oper und des ihr eigenthümlichen Stils anzusehen ist.

Wie reiche Resultate die Auffindung des dramatischen Musikstils nach dieser Richtung auch im Gefolge hatte, so waren es doch nicht die einzigen: auch die Kirche war der unausgesetzten Mehrstimmigkeit müde geworden und begann mit Eifer, die neue Musikgattung für ihre Zwecke zu benutzen. Ludovico Viadana, zuletzt in Mantua wirksam, wo er 1644 noch lebte, war der erste, welcher die Monodie in den Kirchengesang einführte und zu diesem Zwecke Stücke für eine und mehrere Solostimmen mit einem Orgelbass setzte, die er *Concerti di chiesa*, geistliche Concerte nannte. Seinen Bass nannte er *basso continuo*, weil derselbe den Singstimmen ohne Unterbrechung folgte, auch *bassus generalis*, weil er bei einstimmigen Gesängen die gesammte Harmonie zu Gehör zu bringen hatte, welche letztere Benennung zu dem Irrthum Anlass gegeben hat, Viadana für den Erfinder des später sogenannten »Generalbasses« oder bezifferten Basses zu halten. Neben ihm ist zu nennen Emilio del Cavaliere als Componist des ersten geistlich-allegorischen Musikdrama »*La rappresentazione di anima e di corpo*« im Stil des Peri, welches Werk auf einer Bühne im Oratorio des römischen Klosters Santa Maria in Vallicella im J. 1600 zuerst aufgeführt wurde. Derartige Musikaufführungen in den Betsälen (Oratorien) der Klöster waren übrigens in Italien ziemlich allgemein, besonders nachdem der durch seine Originalität berühmt gewordene römische Priester Filippo Neri*) dieselben mit Hülfe des ihm befreundeten Palestrina für seine Gemeinde förmlich organisirt hatte; sie waren es auch, denen die in späteren Zeiten so herrlich erblühende Kunstgattung, das Oratorium, nicht nur seinen Namen, sondern auch seine Entstehung verdanken sollte. Die letzte Ausbildung dieser Gattung musste nun Italien allerdings seinen immer stärker werdenden deutschen Rivalen überlassen; ein wichtiger Schritt dazu aber wurde noch in Italien gethan durch Giacomo Carissimi, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Apollinariskirche in Rom. Dieser bildete nicht nur die schon vor ihm bekannt gewesene Cantate zu einer Art dramatischen Scene mit Recitativen, Ariosen und Ensemblesätzen aus, in welcher Form sie Kammercantate, *cantata di camera*, genannt wurde und dem Oratorium nahe verwandt war, sondern er hat auch selbst eine Anzahl Oratorien geschrieben, in deren Musik die für diese Kunstform wesentlichen Bedingungen, dramatisches Leben und ununterbrochene Einheit des Stils, erfüllt sind.

Wohl sollte man vermuthen, dass nach Bewältigung so gewaltiger Aufgaben im Inneren und bei der mittlerweile begonnenen Thätigkeit nach Aussen eine Epoche des Stillstandes in der Entwickelung der italienischen Musik eintreten müsse; und doch sollte dieselbe noch einen Aufschwung nehmen, noch eine Blüthezeit erleben, die keiner der früheren an Bedeutsamkeit nachsteht.

*) Geschildert u. a. in Goethe's „Italienischer Reise“ II. S. 180.

Diesmal war der Schauplatz Neapel, wo sich im Anfang des 18. Jahrhunderts unter Führung von Alessandro Scarlatti eine Schule bildete, deren Stil man zum Unterschied von dem »erhabenen« der römischen Schule den »schönen« nannte. Schon früher hatte Neapel gelegentlich die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregt; hier war es, wo um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Niederländer Tinctoris als Leiter der von Ferdinand I. gestifteten Musikschule gewirkt und seine berühmten musik-theoretischen Werke herausgegeben hatte; hier entstanden ein Jahrhundert später die gepriesenen Madrigale des Fürsten von Venosa, Carlo Gesualdo, eines so eifrigen Beschützers der Musik, dass er selbst einen kleinen Hofstaat von Componisten, Sängern und Instrumentalisten bei sich unterhielt; an der ernsteren musikalischen Arbeit Italiens hatte sich freilich Neapel bis dahin nicht betheiligt. Nunmehr aber nahm es einen gewaltigen Aufschwung und es kamen die reichen künstlerischen Anlagen, welche die griechische Colonie von ihren Urvätern ererbt, auch auf dem Gebiete der Musik zur Entfaltung; der heitere Himmel Neapels, die Anmuth seiner Bewohner, sein bewegtes öffentliches Leben, sie bilden die Grundeigenschaften der Werke der neapolitanischen Schule, ohne dass es ihnen deshalb an Tiefe der Empfindung und Gediegenheit mangelte. Daneben entwickelte sich in Neapel die Kunst des Gesanges und des Instrumentenspiels in glänzendster Weise: A. Scarlatti, der Vater dieser Schule, war nicht nur einer der genialsten und fruchtbarsten Componisten aller Zeiten, sondern auch ausgezeichneter Sänger, Clavierspieler und Orchesterdirigent, und gab als Lehrer von halb Europa den mächtigsten Impuls nach allen den genannten Richtungen hin. Den Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit erreichte die neapolitanische Schule um Mitte des Jahrhunderts unter Francesco Durante und Leonardo Leo, beide Schüler des A. Scarlatti und dessen Nachfolger im Amte des Kapellmeisters am *Conservatorio San Onofrio*. Aber noch bis zum Ende des Jahrhunderts wusste sich Neapel seine Stellung als musikalische Grossmacht in Europa zu erhalten, wie u. a. die Berufung Piccini's, eines Schülers des Durante, nach Paris beweist, wo er zum Führer der italienischen Parthei im Kampfe gegen die deutsche unter dem Ritter von Gluck ausersehen war; ferner die Beliebtheit des Sacchini, der in derselben Stadt nach Piccini als Componist an der Grossen Oper wirkte, des Paesiello, dessen Opern in Petersburg, wo er als Kapellmeister angestellt war, und in Wien nicht minder gern gehört wurden als in seinem Vaterlande. Am bekanntesten aber unter den Vertretern der jüngeren neapolitanischen Schule ist Giovanni Battista Pergolese geworden, sowohl durch seine komischen Opern, deren eine »*La serva padrona*« sich noch bis heute auf den Repertoiren italienischer und französischer Opernbühnen erhalten hat, als auch durch sein *Stabat mater* für zwei Frauenstimmen mit Violinen und Bass. In Bezug auf letzteres Werk ist freilich zu bemerken, dass es den Anforderungen an einen strengen Kirchenstil in keiner Weise entspricht, wie denn überhaupt im ganzen Verlaufe der neapolitanischen Epoche die Kirchenmusik mehr und mehr vom dramatischen Stil beherrscht wird, bis schliesslich jeder Unterschied der beiden Musikgattungen verschwindet. Weniger weltlich, doch ebenfalls durch dramatische Einflüsse ihrem Wesen entfremdet erscheint die Kirchenmusik der im Anfang des 18. Jahrhunderts blühenden jüngeren venetianischen Schule des Legrenzi. Die Werke ihrer hervorragendsten Künstler Lotti, Caldara und Marcello stehen zwar an Ernst und innerem Gehalte weit über der Kirchenmusik des Pergolese, andererseits aber durch ihren, mit einer ächt kirchlichen Stimmung unvereinbaren Farbenreichthum und leidenschaftlichen Ausdruck ebenso weit unter denen des Palestrinastils, dessen erhabene Einfachheit jene Meister vergebens durch Aufwendung aller modernen Kunstmittel zu ersetzen versuchten.

Die Vernachlässigung der Kirchen- und der Kammermusik auf Kosten der dramatischen, genauer der theatralischen, ist eines der Symptome des Verfalls der italienischen Tonkunst im 18. Jahrhundert; ein zweites Symptom ist

die Ausbildung der Virtuosität seitens der ausübenden Künstler, der Sänger sowohl wie der Instrumentalisten. Denn wie gediegen auch die Studien nach dieser Richtung in jedem einzelnen Zweige betrieben wurden, so konnte es doch nicht ausbleiben, dass die Aufmerksamkeit des Publikums sich von dem musikalischen Kunstwerk ab- und den Leistungen der einzelnen Ausführenden mehr und mehr zuwendete. Besonders wurde dies Unwesen befördert durch die künstlichen Sopranisten (Castraten), welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Opernbühnen nicht allein Italiens, sondern des ganzen Europa unumschränkt beherrschten. »Die Macht, welche damals eine biegsame Kehle über das Theaterpublikum ausübte, war unglaublich; die glücklichen Besitzer einer solchen kehrten mit goldener Beute beladen von ihren Triumphzügen durch das ganze musikalische Europa zurück; Farinelli lebte zu Bologna in Pracht und Luxus, Caffarelli kaufte ein Herzogthum, liess sich seinen Gesang in den Kirchen und Klöstern aber nach wie vor bezahlen. Das Wohlgefallen an rein kunstmässigem Gesange war so hoch gestiegen, dass man über eine schöne Castratenstimme und glänzende Virtuosität alles andere vergass; die Gier des Volkes nach diesen süssen schmelzenden Tönen war zu gross, um irgend welchem Abscheu gegen das Mittel zu ihrer Gewinnung Raum zu geben — „*Benedetto il coltello!*“ rief vielmehr der begeisterte Musikenthusiast, und in italienischen Städten gab es Buden mit der verlockenden Inschrift „*Qui si castra ad un prezzo raggionevole*“. Die Musik wurde grossentheils nach der Veranlassung beurtheilt, welche sie dem Sänger zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit darbot; es kam mehr darauf an, dass gut, als dass etwas Gutes gesungen wurde. In der grossen Arie war es Stil, dass der Sänger die Melodien, so oft sie wiederkehrten, mit immer neuen Coloraturen und Ausschmückungen vortragen, ausserdem für das *Dacapo* noch immer andere Wendungen und Manieren vorräthig haben musste; der Componist erstickte unter dem Wust von äusserlichem Tongekräusel und sank zum blossen Handlanger des Sängers herab.*) Bei alledem wäre es unrichtig, die Namen der Männer mit Stillschweigen zu übergehen, welche sich um die Ausbildung des Kunstgesanges besonders verdient gemacht haben; es sind dies in erster Reihe Francesco Antonio Pistocchi, der um 1700 in Bologna eine Gesangsschule errichtete, sowie sein Schüler Bernacchi, unter welchem sich dieselbe zu glänzender Berühmtheit erhob und eine Menge von Sängern und Sängerinnen ersten Ranges in die Welt hinaussenden konnte. In Bezug auf Bologna sei hier gleich bemerkt, dass es seine musikalisch-pädagogischen Fähigkeiten auch noch in anderer Weise bekundete; durch Giovanni Maria Bononcini, den Vater des durch seinen Wettstreit mit Händel in London bekannten Componisten Giovanni Bononcini, wurde hier (gegen Ende des 17. Jahrhunderts) die Theorie des modernen Contrapunktes und der Fuge zuerst ausgearbeitet, und die Geschichte der Musik fand in dem Franciscaner Giambattista Martini (gewöhnlich Padre Martini genannt), der von 1725 an als Kapellmeister seiner Ordenskirche daselbst wirkte, einen des alten Rufes der Gelehrtenstadt würdigen Vertreter.

Für die Ausbildung des Violinspiels kommen hauptsächlich zwei italienische Meister in Betracht: Arcangelo Corelli, der sowohl als Componist für sein Instrument wie auch als Virtuose in Paris, in Deutschland und endlich bis zu seinem Tode (1713) in Rom den grössten Erfolg hatte und der Stifter einer ebenso glänzenden als gediegenen Schule wurde; sodann Giuseppe Tartini, von 1728 an das Haupt einer Violinschule in Padua, deren Zöglinge seinen Ruhm über ganz Europa verbreiteten. Tartini erweiterte die Technik des Violinspiels durch wichtige Verbesserungen des Instruments, und erwarb sich durch seine theoretischen und akustischen Arbeiten ein weiteres Verdienst; seine Compositionen aber haben in ihrer rührenden und edlen Einfachheit zur Hebung des

*) A. von Dommer, „Handbuch der Musikgeschichte“ S. 436.

Geschmackes aufs erfolgreichste gewirkt und von ihrem Werthe bis zum heutigen Tage nichts eingebüsst. Das Clavierspiel dankt seine Vervollkommnung und seine im Laufe des 18. Jahrhunderts sich immer mehr erweiternde Herrschaft grösstentheils dem Sohne des Stifters der neapolitanischen Schule, dem Domenico Scarlatti, der, wenn auch seinem Vater an Universalität der musikalischen Begabung nachstehend, diesen doch als Clavierspieler und Claviercomponist um ein Bedeutendes überragt. In seinen Werken erscheint auch zuerst der homophone Claviersatz und beginnt die moderne Claviersonate sich zu entwickeln, wobei jedoch nicht unerwähnt bleiben darf, dass schon ein Jahrhundert vor Domenico Scarlatti die ersten Schritte nach dieser Richtung in Italien gethan wurden, und zwar durch den 1591 geborenen römischen Organisten Girolamo Frescobaldi und seinen Schüler Bernardo Pasquini, welchen die Ehre gebührt, einen den Claviaturinstrumenten eigenthümlichen Stil gefunden und durch ihm entsprechende Kunstformen (z. B. die Toccata) zum Ausdruck gebracht zu haben. — Beide Zweige der Instrumentalmusik, das Violin- wie das Clavierspiel, mussten sich in Italien um so glänzender entwickeln, als ebenfalls hier die Kunst des Instrumentenbaues eine hohe Vollendung erlangte und durch die wichtigsten Erfindungen bereichert wurde. Die Kunst des Geigenbaues hat ihren Hauptsitz in Cremona, wo im Laufe des 17. Jahrhunderts die verschiedenen Glieder der Familie Amati und im Anfang des 18. Antonio Stradivari dieselbe auf eine solche Höhe brachten, dass ihre Instrumente, wie bekannt, noch heute als unübertroffene Kunstwerke gelten. Für das Clavierspiel war nicht weniger fördernd die Erfindung der Hammermechanik im Anfang des 18. Jahrhunderts durch den Paduaner Bartolomeo Cristofali; denn während bei den älteren Claviaturinstrumenten, dem Clavichord und dem Clavicymbel, die Saiten durch einen Metallstift oder einen Rabenfederkiel gerissen wurden und daher nur in einem einzigen Stärkegrad erklingen konnten, so wurde es mittelst des, die Saite von unten anschlagenden Hammers möglich, die Tonstärke zu modificiren, je nachdem man die Taste leise oder stark anschlug — woher denn auch das neue Instrument den Namen »Leise-stark« (ital. *Pianoforte*) erhielt.

So gelangen wir bis zur neuesten Zeit, bis zu unserem Jahrhundert, in welchem die musikalische Bedeutung Italiens zwar erheblich vermindert erscheint, keineswegs aber gänzlich aufgehoben ist. Wie im 14. und 15. Jahrhundert, zur Zeit der Alleinherrschaft des polyphonen Stils, so zeigt Italien auch neuerdings, nachdem durch die deutschen Meister Bach und Händel, Haydn, Mozart und Beethoven jener Stil wiederum zur Herrschaft gelangt ist, die Neigung, sich auf die Pflege seiner natürlichen Anlagen zu beschränken, und durch seine Leistungen auf dem ihm eigenthümlichen Gebiete, der melodiösen, insbesondere der Opernmusik, hat es nicht aufgehört, die Theilnahme der musikalischen Welt wach zu halten; doch hat der durch die neapolitanische Schule in Aufnahme gekommene Cultus der sinnlichen Schönheit und der Anmuth bei den italienischen Operncomponisten des 19. Jahrhunderts zur süsslichen Sentimentalität und zur Verflachung geführt, wie dies in den Werken eines Rossini, eines Bellini und Donizetti neben aller ihnen eigenen Genialität nur zu deutlich zum Vorschein kommt. Als würdige Nachkommen der grossen italienischen Meister sind aus unserem Jahrhundert nur Cherubini und Spontini zu nennen, und wenn auch beide die Anregung zu ihrem Schaffen vorwiegend vom Auslande erhalten haben — bei Cherubini ist der Einfluss Haydn's, bei Spontini der Gluck's unverkennbar — wenn auch beide ihre Wirksamkeit im Auslande fanden, der erstere in Paris, der letztere ebenfalls dort und in Berlin, so kann dies doch ihren und ihres Vaterlandes musikalischen Ruhm nicht schmälern. Für das letztere, für das italienische Publikum scheint mit Anfang des 19. Jahrhunderts allerdings ein Zustand der Erschöpfung eingetreten zu sein, der die Entwickelung einer ernsten Kunstrichtung unmöglich machte; die Kirchen- und Kammermusik gelangt, bei der ausschliesslichen Liebhaberei der Musik-

freunde für leichtfassliche Opernmusik, kaum mehr dazu, ein Lebenszeichen von sich zu geben; und wie die musikalische Produktion, so sinkt auch die Kunst der Reproduktion: wenngleich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts die Traditionen des edeln italienischen Kunstgesanges noch fortwirkten und eine grosse Anzahl gefeierter Künstler die noch immer bestehende Suprematie Italiens auf dem genannten Gebiete beweist, so ist doch auch diese in neuerer Zeit aufgehoben, denn das Sängerpersonal der sogenannten Italienischen Opern in Paris, London, Petersburg rekrutirt sich gegenwärtig grösstentheils aus Künstlern, die weder in Italien geboren sind, noch dort ihre Ausbildung erhalten haben, und deren Heimath, trotz ihrer häufig italianisirten Namen, in Frankreich, Deutschland, Belgien, Spanien etc. zu suchen ist. Noch grösserer Mangel ist an Instrumental-Virtuosen: mit Ausnahme der meteorartigen Erscheinung Paganini's, der für die Technik des Violinspiels allerdings epochemachend war, zeigt sich auch auf diesem Gebiete in der neueren Musikgeschichte Italiens nichts von Bedeutung; und, was wohl hiermit in Wechselwirkung steht, die Kunst des Instrumentenbaues ist aus den Händen der Italiener ganz und gar an Deutschland, Frankreich und England übergegangen.

Bietet demnach das heutige musikalische Italien einen weit weniger erfreulichen Anblick als das früherer Jahrhunderte, so lässt sich doch nicht verkennen, dass seit den letzten Decennien ein hoffnungverheissender Umschwung wie im politischen so auch im künstlerischen Leben der Nation eingetreten ist. Auf dem Felde der noch immer mit entschiedener Vorliebe gepflegten dramatischen Musik*) herrscht gegenwärtig ein Künstler, welcher seinen letzten Vorgängern an Begabung nicht nachsteht, sie dagegen als musikalischer Charakter weit überragt: Giuseppe Verdi. In der Mehrzahl der Opern dieses Meisters tritt das Streben deutlich hervor, der neueren, seit 1848 zum Ausdruck gekommenen Geistes- und Geschmacksrichtung Rechnung zu tragen; er scheint von der Ueberzeugung durchdrungen, dass das heutige Publikum einer anderen, kräftigeren musikalischen Nahrung bedarf, als das der zwanziger und dreissiger Jahre, welches, erschöpft durch die Napoleonischen Kriege und entnervt durch die ihnen folgende Reactionsperiode, zu jeder ernsteren Geistesarbeit unfähig, sich dem Zauberer Rossini in die Arme warf und in seinen süss-tändelnden Melodien, denen das Wort nur als Substrat diente, die Trostlosigkeit der Zeit zu vergessen, sich zu berauschen suchte. Demgemäss hat Verdi es unternommen, das charakteristische Element der Musik, welches durch seine letzten Vorgänger mehr und mehr vernachlässigt war, in seinen Opern aufs Neue zu voller Geltung zu bringen und so seinem Stoffe und den Textesworten die Bedeutung wiederzugeben, die ihnen im musikalischen Drama gebührt, die sie jedoch vor ihm gänzlich verloren hatten. Sein Contrapunkt und seine Instrumentirung zeigen zwar, an den Werken der deutschen Meister gemessen, häufig eine gewisse Unbeholfenheit, doch mangelt es ihnen niemals an Leben und Bewegung, und ersetzt er durch Schönheit und Innigkeit der Melodie, sowie durch seine mit höchstem künstlerischen Geschick angelegten Ensembles, was ihm etwa nach jener Richtung hin fehlt. Auch die von ihm zur Composition gewählten Stoffe bekunden durchweg, dass es ihm darum zu thun ist, seinem Volke mehr als einen oberflächlichen Sinnengenuss zu bieten, es vielmehr nach Kräften über das Alltägliche zu erheben. Mit Recht kann daher Verdi's Wirksamkeit eine reformatorische genannt werden, und, lässt man die dem deutschen Ohre ungewohnt, ja manchmal trivial klingende Einfachheit seiner Melodien und Rhythmen als berechtigte Eigenthümlichkeit der italienischen Musik gelten; erwägt man ferner, dass es weder eine Oberflächlichkeit noch psychologische Unwahrheit ist, wenn Verdi bisweilen in hochtragischen Stellen

*) In Italien kommt, wie der französische Statistiker Julien Stader ausgerechnet hat, auf 75,000 Einwohner, in Frankreich auf 110,000 Einwohner, in Russland auf 1,360,000 Einwohner je ein Theater.

das hellste *Dur* und die lebhaftesten Rhythmen anwendet — denn die musikalischen Mittel zum Ausdruck der Gefühle der Lust, des Schmerzes, der Begeisterung sind bei den verschiedenen Völkern keineswegs immer dieselben, wie es z. B. die *Moll*-Volksweisen der Slaven, die tanzähnlichen Nationalhymnen der romanischen Nationen beweisen — so darf ihm in der italienischen Musikgeschichte eine Stellung eingeräumt werden analog der, welche Richard Wagner in der deutschen einnimmt.*) Wie um diesen bei uns, so hat sich auch um Verdi eine Anzahl jüngerer Kräfte gruppirt, unter denen Ponchielli, Gomes, Gobatti und Marchetti bisher den meisten Erfolg mit ihren Opern gehabt haben. Ueberhaupt zeichnet sich Italien auch in der Gegenwart durch seine Produktivität an Opern vor allen anderen Ländern aus, und dem dortigen Publikum ist nachzurühmen, dass es den Novitäten auf diesem Gebiete im Allgemeinen mehr Theilnahme entgegenbringt, als es anderswo der Fall ist. Doch darf dabei freilich nicht verschwiegen werden, dass diese Theilnahme sofort erkaltet, wenn es dem Componisten und dessen Interpreten nicht gelingt, unmittelbar auf das Gemüth der Hörer zu wirken. Besonders strenge, ja unbarmherzig geht das italienische Opernpublikum mit den Sängern und Sängerinnen zu Gericht, wenn dieselben durch Mängel der Tonbildung und Aussprache des Textes oder durch unschöne Bewegungen die Kritik herausfordern; Fehler dieser Art pflegen in Italien einen wahren Sturm des Unwillens hervorzurufen, der selbst zur zeitweiligen Unterbrechung der Vorstellung führen kann, den aber der Sänger durch eine einzige wohlgelungene Phrase zu beschwichtigen und in sein Gegentheil zu verwandeln im Stande ist. Eine derartige musikalische Lynch-Justiz, so peinlich sie auch für den von ihr Getroffenen sein mag, hat doch ohne Frage auch eine gute Seite, und dürfte, in anderen Ländern eingeführt, sich als ein wirksames Mittel gegen die dort häufig grassirenden Vortragsunarten so vieler Bühnenkünstler erweisen.

Weit weniger Lebhaftigkeit und Abwechselung zeigt sich im heutigen Italien auf dem Felde der Kirchen- und der Kammermusik, wenngleich auch hier die letzten fünfundzwanzig Jahre einen nicht zu verkennenden Fortschritt gebracht haben. Während jedoch das Interesse für die Oper in den kleinsten Städten der Halbinsel zum Ausdruck kommt und Nahrung findet, so werden jene nur in den grössten Centren und auch dort nur verhältnissmässig dürftig gepflegt. Insbesondere ist die Kirchenmusik so zu sagen auf den Aussterbe-Etat gesetzt, und selbst in Rom, der jahrhundertelangen Pflanzstätte dieser wichtigsten aller Musikgattungen, will es dem als Historiker wie als Kirchencomponist verdienstvollen Kapellmeister der Peterskirche, Salvatore Meluzzi, nicht gelingen, die Gleichgültigkeit der Geistlichen gegen die Musik zu überwinden und ihr einen wichtigeren Platz im Gottesdienst zu erringen, ihr annähernd zu der Stellung wieder zu verhelfen, die sie in früheren Zeiten einnahm. — Um die Hebung der symphonischen und Kammermusik haben sich die Städte Florenz und Mailand neuerdings in nennenswerther Weise bemüht; in ersterer Stadt findet auf Veranlassung des dortigen Kunstmäcen Abramo Basevi, bekannt auch über Italien hinaus durch seine Schriften philosophischen und musikalischen Inhalts, sowie als Besitzer einer wichtigen musikalischen Bibliothek, ein jährliches Preisausschreiben für Streichquartette statt; doch war das Resultat dieses Unternehmens insofern ein für Italien ungünstiges, als während einer Reihe von

*) Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, dass bei diesem Vergleiche nur ein kleiner Theil der Wirksamkeit R. Wagner's in Betracht kommt. Die Wiedergeburt des antiken Musikdramas, welche Wagner nicht nur als Musiker, sondern auch als Dichter und philosophischer Schriftsteller anstrebt, ist — mögen sich nun seine Pläne in ihrem ganzen Umfange oder nur theilweise verwirklichen — ohne Frage ein deutsches Werk, an dessen Gelingen die übrigen Nationen wohl Antheil nehmen, aber nicht mitgearbeitet haben. Immerhin aber darf Verdi das Verdienst in Anspruch nehmen, auch seinerseits dem Zeitgeist Rechnung getragen und, soweit es die nationalen Verhältnisse erlaubten, sich am Kampfe gegen die Herrschaft der Routine und der Schablone auf dem Gebiete der Oper wirkungsvoll betheiligt zu haben.

Jahren der Preis stets an Ausländer vertheilt werden musste, was endlich den Ausschluss derselben von der Bewerbung zur Folge hatte. Ausserdem hat sich eine dortige Quartettgesellschaft die Aufgabe gestellt, das Publikum mit allen bedeutenden Erscheinungen auf dem Felde der Kammermusik bekannt zu machen und verfügt zu diesem Zwecke über virtuose Kräfte ersten Ranges. Das Gleiche gilt von der Quartettgesellschaft in Mailand, welche durch die gelegentliche Mitwirkung der um das dortige Conservatorium der Musik gruppirten lehrenden und lernenden Künstler bei den von ihr veranstalteten Aufführungen vor jener noch im Vortheil ist und neben ihren Kammermusiksoiréen auch Orchesterconcerte veranstaltet.

Das eben erwähnte Conservatorium aber, weitaus die bedeutendste unter den zahlreichen Schulen Italiens, dürfte mehr als alles andere zur Hoffnung einer baldigen Regeneration der italienischen Musikzustände berechtigen, nachdem es unter der Leitung von Alberto Mazzucato, der dieselbe in den sechsziger Jahren übernahm, einen hohen Aufschwung genommen hat, und unter seine Lehrer Künstler zählt wie Bazzini — der nach seinen glänzenden europäischen Erfolgen als Violinvirtuose und Componist für dies Instrument sich in neuerer Zeit ausschliesslich der Kammermusik und dem Unterricht in der Composition gewidmet hat — wie Sgambati, einen der gediegensten Pianisten aus der Liszt'schen Schule, und Andere. Der Besitz dieses Institutes wäre schon allein genügend, Mailand zur musikalischen Hauptstadt Italiens zu machen, doch treten noch eine Reihe von Umständen hinzu, um ihre Hegemonie zu sichern. Vor allem die materiellen Verhältnisse, die es ihr, als der weitaus wohlhabendsten Stadt des Reiches, möglich machen, der Kunst diejenigen Opfer zu bringen, welcher dieselbe zu ihrer vollen Blüthe nun einmal nicht entbehren kann; ferner der kritische Geist ihrer Bevölkerung, jene nüchterne Verständigkeit, welche der Norden vor dem Süden voraus hat, und die auch in anderen Ländern dem ersteren zur geistigen Herrschaft über die südlichen, wenn auch mit einer reicheren Phantasie begabten Brüder verholfen hat. So konnte denn auch der Musikalienhandel und Verlag hier eine Bedeutung gewinnen, welche die Concurrenz der übrigen Städte der Halbinsel beinahe unmöglich macht; besonders sind es zwei Häuser, welche an Thätigkeit den renommirtesten im Auslande nicht nachstehen: Ricordi und Lucca, das eine vorwiegend die italienische Musik vertretend (darunter auch die von Verdi), das andere die ausländische (z. B. die Opern von R. Wagner, die Kammer- und Orchestermusik der neudeutschen Schule etc.). Im Verlage des Hauses Ricordi erscheint auch die bedeutendste Musikzeitung Italiens, die *Gazzetta musicale*, welche sich aufs Vortheilhafteste von der Unzahl kleiner, in Mailand selbst, sowie in anderen italienischen Städten erscheinenden Theater- und Musikzeitungen abhebt und an Gediegenheit der grösseren Artikel sowie Eleganz der Ausstattung selbst von den Pariser Musikzeitungen nicht übertroffen wird. Was die typographischen Leistungen dieser beiden Geschäfte betrifft, so stehen auch sie durchaus auf der Höhe der Zeit und konnten z. B. auf der Wiener Ausstellung von 1873 mit Recht die Aufmerksamkeit der Kenner erregen; in dieser Beziehung aber muss noch einmal an Florenz erinnert und auf die von der dortigen Quartettgesellschaft veranstalteten Taschenausgaben der Partituren classischer Meister hingewiesen werden, deren eleganter und deutlicher Stich noch nirgendwo übertroffen ist. Der Verleger derselben, G. G. Guidi, zählt überdies als Besitzer eines werthvollen Lagers alter Musik und als Herausgeber der, wenn auch nicht der Form, so doch dem Inhalt nach der *Gazzetta musicale* gleichstehenden Musikzeitung *Boccherini* zu den hervorragenden Persönlichkeiten des musikalischen Florenz.

Schliesslich seien noch drei Städte genannt, welche, obschon mit geringerem Erfolg als Mailand und Florenz, danach streben, den beschränkten Kreis des nationalen Musiktreibens zu durchbrechen, und deshalb zur Mitwirkung an der musikalischen Wiedergeburt Italiens ebenfalls berufen scheinen. In Rom

versammelt der treffliche Violinist Pinelli eine Anzahl von Freunden der classischen Kammermusik zu regelmässigen Quartettabenden, an welchen neben den Werken Haydn's, Mozart's und Beethoven's auch die der jüngeren deutschen Componisten zur Aufführung kommen; ferner hat die dortige »musikalische Gesellschaft« durch die von ihr veranstaltete höchst erfolgreiche Aufführung von Spontini's »Vestalin« (1875) sich ein Verdienst erworben, welches um so schwerer wiegt, als diese Oper dem italienischen Publikum völlig unbekannt war, und selbst der Name des Componisten, obwohl einer der besten des musikalischen Italiens, dort in Vergessenheit zu gerathen drohte. In Neapel wirkt, unbeirrt durch das Operntreiben der genusssüchtigen Grossstadt — es kommen beispielsweise von 31 in der ersten Hälfte des Jahres 1875 in Italien aufgeführten Opernnovitäten elf allein auf Neapel — ein Verein von jüngeren Leuten für Verbreitung der deutschen Musik, besonders R. Wagner's, dessen Cantate »Das Liebesmahl der Apostel« dort schon vor Jahren zur öffentlichen Aufführung gelangt ist.

Mehr aber als diese beiden Städte zeigt sich seines alten Ruhmes würdig Bologna; wie die ehrwürdige Universitätsstadt von jeher die Tendenz hatte, durch ernstes Studium die Erfindungen und Errungenschaften auch auf musikalischem Gebiete zu vertiefen und zu befestigen, so übertrifft sie auch heute an Gründlichkeit ihres musikalischen Strebens alle übrigen Städte Italiens. Das Lyceum von Bologna, gegenwärtig unter der Leitung des Kapellmeisters an der Kirche S. Petronio, Gaetano Gaspari, eines der gediegensten Kirchencomponisten und Musikhistoriker des Landes, gilt nächst dem Mailander Conservatorium und dem Florentiner »*Istituto musicale*« mit Recht als die beste musikalische Erziehungsanstalt Italiens. Die Leistungen des Bologneser Orchesters stehen weit über denjenigen anderer selbst grösserer italienischer Städte und zeichnen sich durch eine Klangschönheit, Präcision und Feinheit des Vortrags aus, welche man in den Concerten der Pariser Conservatoire-Gesellschaft kaum übertroffen findet. Das Publikum Bolognas endlich hat bei Gelegenheit der in den letzten Jahren stattgefundenen Aufführungen der Opern von R. Wagner für dessen dem italienischen Ohre natürlicher Weise vielfach widerstrebende Musik einen Grad von Verständniss und Pietät bewiesen, der ihm zur grossen Ehre gereicht und seiner Bildungsfähigkeit das glänzendste Zeugniss ausstellt. Bekannt ist ferner, mit welcher Einsicht und Sorgfalt der 1873 verstorbene Kapellmeister Mariani das Studium dieser Opern geleitet hat, und wie die Stadt Bologna den fremden Componisten durch Verleihung des Ehrenbürgerrechtes auszeichnete. Wenn nun auch dieser Beweis der Theilnahme Italiens für die deutsche Kunst vorläufig noch isolirt geblieben ist, so kann er doch als ein Prognosticon für die guten musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Deutschland im Allgemeinen aufgefasst werden, Beziehungen, welche der Kunstproduktion beider Länder nur zum Vortheil gereichen können; und je mehr sich in Deutschland die Erkenntniss Bahn brechen wird, dass die italienische Musik auch in ihrer jetzigen Beschaffenheit Elemente enthält, welche von der deutschen nicht ungestraft verkannt oder vernachlässigt werden dürfen, desto mehr wird man sich in unseren musikalischen Kreisen veranlasst fühlen, die damals für Bologna erwachte Sympathie mehr und mehr dem ganzen Italien zuzuwenden. W. Langhans.

Italienische Quinte, s. Rohrflöte.

Italienisches Notenpapier nennt man vorzugsweise das in die Quere oder Breite gelegte Papier (s. Notenpapier).

Italienische Tabulatur, s. Tabulatur.

Itard, J. E. M. C., französischer Ohrenarzt, geboren 1775 in der Provence, war als Arzt am königl. Institut für Taubstumme in Paris angestellt und hat in einem grösseren Werke sowie in mehreren kleinen Schriften die Krankheiten des Ohres und der Gehörwerkzeuge einer genauen, nicht erfolglos gebliebenen Untersuchung unterzogen. I. starb am 5. Juli 1838 zu Passy.

Ite, missa est (latein.), Schlussformel beim Gottesdienst der römisch-katholischen Kirche, mit welcher der Diaconus am Ende der Liturgie die versammelte Gemeinde entlässt.

Ithomäen waren jährlich wiederkehrende Feste der Messenier, gefeiert zu Ehren des Zeus, welcher, dem griechischen Mythus zufolge, auf dem Berge Ithome, dem jetzigen Monte Vulcano, von Nymphen erzogen worden war. An dieser Stelle erhob sich ein ihm geweihter Tempel unfern der gleichnamigen befestigten messenischen Hauptstadt Ithome, in und vor welchem das erwähnte Landesfest, bei dem musikalische Wettstreite einen Haupttheil der Feier ausmachten, abgehalten wurde.

Ithymbos (griech.), ein von Hymnengesang begleiteter Tanz der alten Griechen, welcher zu Ehren des Bacchos aufgeführt wurde.

Juan IV., s. Joaõ IV.

Juan Redondo ist der Name eines spanischen Tanzes des 16. Jahrhunderts. Man weiss nichts über denselben, als dass er freiere Bewegungen und üppigere Stellungen darbot, wie man bisher zu schauen gewohnt war. Während des Tanzes sangen die Tänzer und Zuschauer kleine Liederchen. O.

Jubal, der Sohn Lamech's, war nach den Ueberlieferungen der Bibel (1. Mos. 4, 21) der Erfinder von Saiten- und Blasinstrumenten und zugleich der erste Musiker. Er lebte in der vorsündfluthlichen Zeit. Seinen Namen führt auch eine Orgelstimme von 1,25 Meter und halb so gross (s. Orgel).

Jubelhorn, s. Buglehorn und Klappenhorn.

Jubhünka ist der indische Name für die 21. Sruti (s. d.), der Mittelklang zwischen *Ni* (s. d.) und *Sa* (s. d.), der ungefähr einem gleich weit zwischen *a* und *as* gelegenen Tone unserer Scala entsprechen würde. O.

Jubilate (latein.), d. i. Freut euch, jubelt (s. Sonntag).

Jubiloso, falsch orthographisch für *giubiloso* (s. d.).

Jubilus oder *Jubilatio* (latein.) heissen in der römisch-katholischen Kirchensprache die melodischen Anhängsel, welche an das Alleluja des Graduale (s. d.) sich anschliessen und über dem letzten *a* des Alleluja oft in sehr ausgedehnter Weise gesungen werden. Man nannte sie früher auch Neuma. Schon der alte Kirchenvater Augustinus erwähnt solcher Jubilen, die besonders bei den Gesängen der Hirten und Krieger im Gebrauch waren und in Ergehungen der Singstimme ohne Textworte bestanden. Die Jubilen auf das Alleluja nannte man im Mittelalter Sequentiae, welchen letzteren man später sogar Worte unterlegte; man erweiterte diese hierauf zu ganzen hymnenartigen Dichtungen, welche den besonderen Namen Sequenzen oder Prosen erhielten (s. Sequenz).

Juden, s. Hebräer.

Judenkönig, Hans, deutscher Musiker, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts zu Wien lebte, verfasste eine »Unterweisung, die Laute und Geige spielen zu lernen« (Wien, 1523), jedenfalls eines der ältesten gedruckten Lehrbücher dieser Art.

Judica (latein.), d. i. Richte, urtheile (s. Sonntag).

Judice, Cesare de, musikkundiger italienischer Rechtsgelehrter, geboren am 28. Jan. 1607 zu Palermo, trieb neben den Wissenschaften auch eingehend das Studium der musikalischen Composition. Im J. 1632 ward er Doctor der Rechte und 1650 Generalvisitator im Val di noto seiner Vaterstadt, in welchem Amt er am 13. Septbr. 1680 starb. Componirt hat er zwei-, drei- und vierstimmige concertirende Madrigale (Messina, 1628), sowie Motetten (Palermo, 1635) und ein Requiem zur Leichenfeier König Philipp's IV. (1666), welches aufgeführt wurde, aber, obwohl das beste seiner Werke, nicht im Druck erschienen ist. Den pathetischen Styl soll er darin geschickt und erfolgreich entwickelt haben.

Jue, Edouard, französischer Tonkünstler und Musikpädagog, geboren 1794 zu Paris, trat mit vierzehn Jahren in das dortige Conservatorium, wo die Violine sein Hauptinstrument war. Nach seinem Abgange von der Anstalt,

im J. 1811, richtete er seine Aufmerksamkeit auf die Methode, die Musik durch den Meloplasten (s. d.) zu erlernen und sah darin einen Weg, sich eine sorgenfreie Zukunft zu schaffen. Er wurde nun ein gelehriger Schüler Galin's, der ihn bald als Hauptlehrer seines Instituts verwenden konnte. Nach dem Tode seines Lehrers setzte J. dessen Methode weiter fort und hatte stets zahlreiche Schüler. Er erfand auch eine besondere Notation, die er an Stelle der Galin'schen Ziffern setzte und die »monogammische Notation« nannte. Unablässig war er auf Verbesserungen seines Systems bedacht und veröffentlichte mehrere Schriften über dasselbe. Im J. 1827 war er in London, um daselbst die Methode des Meloplasten und die monogammische Notation einzuführen. Er hatte aber in England so geringen Erfolg mit seinen Bemühungen, dass er wieder nach Paris zurückkehrte. Jedoch auch dort hat ihn sein System nicht überlebt.

Jürgensen, Johann Christoph, guter deutscher Clavierspieler und intelligenter Clavierbauer, geboren um 1754 zu Schleswig, lernte in seiner Jugend das Bäckerhandwerk. Er soll schon dreissig Jahre alt und Bäckermeister gewesen sein, als er um 1780 plötzlich sein Handwerk aufgab und eine Instrumentenfabrik anlegte, befähigt dazu durch ein eifriges Studium des Claviers, welchem er sich in seinen Freistunden hingegeben hatte. Nicht allein, dass vortreffliche Claviere aus seiner Werkstätte hervorgingen, sondern er erfand auch das sogenannte *Clavecin royal* mit zwölf Veränderungen. Für seine denkende Beschäftigung mit der Kunst legt auch ein Aufsatz von ihm über Instrumentenbau in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung Jahrg. 1803 S. 699 ff. Zeugniss ab. Er starb um 1815 in seiner Vaterstadt Schleswig, welche er niemals verlassen zu haben scheint.

Juhoriinot ist der Name eines alten finnischen Gesanges elegischen Charakters, der vor der Einführung der Mühlen in diesem Lande von den Frauen beim Zerreiben des Korns gesungen wurde. Derselbe hat sich bis heute dort erhalten und wird mit der Kantele (s. d.) begleitet. 0.

Juillet, französischer Opernsänger, geboren 1755 zu Paris, war seit 1801 am Theater Feydeau daselbst angestellt und gehörte zu den Lieblingen des Publikums, trotzdem seine Stimme und Schule nicht genügen konnten. Dagegen war sein ausgezeichnetes Spiel der Schwerpunkt seiner Leistungen. Er starb, vom Schlage getroffen, am 30. Mai 1825 zu Paris.

Juipin nennen die Chinesen das siebente Lü (s. d.) ihres Tonreiches, welcher Ton ungefähr unserem *h* entspricht (s. Chinesische Musik).

Jula, eine Quint-Orgelstimme in der Grösse von 2 bis 2,5 Meter, deren Pfeifen spitz zulaufen, weshalb diese Stimme auch Spitzpfeife oder Spitzflöte genannt wurde.

Julaquinte, s. Jula.

Juliani, s. Giuliani.

Juliano, s. Giuliano.

Julien, ein seit 300 Jahren ziemlich häufig vorkommender Name von französischen und belgischen Musikern. Die bekanntesten derselben sind: 1) G. Julien, welcher im 17. Jahrhundert lebte und Organist am Dom zu Chartres war. Er hat ein Buch Orgelstücke für die acht Kirchentöne componirt und in Paris erscheinen lassen. — 2) Guillaume J., genannt Navoigille, geboren 1745 zu Givet, ein vorzüglicher Violinvirtuose und Dirigent, der eine Schule für Violinisten in Paris gründete und längere Zeit hindurch die Concerte der Loge olympique daselbst leitete, für welche Haydn eigens sechs Sinfonien schrieb. Später war J. Mitglied der Kapelle Louis Bonaparte's, Königs von Holland, kehrte aber schon 1810 nach Paris zurück und starb daselbst in ärmlichen Verhältnissen im J. 1811. Lange galt er irrthümlicher Weise als der Componist der »Marseillaise«. — 3) Henri de Saint-J., ein talentvoller Dilettant, geboren am 6. Jan. 1801 zu Mannheim, gestorben als badischer Kriegsrath am 13. Novbr. 1844 in Karlsruhe, hat vierstimmige Männer-

gesänge, sowie Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte componirt. — 4) Louis Antoine J., der bemerkenswertheste dieses Namens, s. den folgenden Artikel. — 5) Nicolas J., um 1780 als Violoncellist im Orchester der Italienischen Oper zu Paris angestellt, gab daselbst von seiner Composition Arietten für zwei Violoncelli heraus. — 6) Paul J., ein ausgezeichneter, zu den höchsten Hoffnungen berechtigender Violinvirtuose, geboren am 12. Febr. 1841 zu Brest, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung auf dem Conservatorium zu Paris und erregte als jugendlicher Concertspieler grosses Aufsehen. In den Jahren 1853 bis 1857 bereiste er überaus erfolgreich Amerika, worauf er sich mit bereits angegriffener Gesundheit wieder in Frankreich hören liess. Leider starb er schon am 7. März 1860 zu Paris. — 7) Pierre J., der älteste dieses Namens, geboren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Carpentras, ist der Verfasser einer Singschule, welche unter dem Titel »*Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique*« (1570) erschienen ist.

Julien, Louis Antoine, häufiger, aber unrichtig Jullien geschrieben, ein rastlos industrieller, jedoch sehr begabter und kenntnissreicher französischer Componist, Dirigent und musikalischer Unternehmer, wurde am 23. April 1812 zu Sisteron im Departement der Nieder-Alpen geboren. Sein Vater, ein Regimentsmusiker, unterrichtete ihn auf der Flöte und auf anderen Blasinstrumenten. Wie ein Kind des Regiments in der Kaserne erzogen, begann J. seine Musikerlaufbahn als Piccolflötenbläser im Musikcorps, dem sein Vater angehörte. Ein und zwanzig Jahre war er alt, als er im Octbr. 1833 im Pariser Conservatorium Aufnahme fand, wo er bei Lecarpentier Clavierspiel, bei Halévy Composition studirte und bei Cherubini mit dem Contrapunkt begann. Statt der ihm aufgegebenen Arbeiten im strengen Satz, gefiel es ihm, dem letzteren allerhand Walzer, Galoppaden und Contretänze vorzulegen, wodurch er den gestrengen Direktor so erregte, dass derselbe endlich 1836 J.'s Ausschluss aus der Anstalt beantragte und durchsetzte. J. verständigte sich nun mit dem Besitzer des Jardin turc, der ihn als Dirigent von sogenannten Ball-Concerten anstellte, die ihrer marktschreierischen aber originellen Programme wegen ungeheures Aufsehen machten und allabendlich ein zahlreiches Publikum anlockten. J. entwickelte damals, und in immer gesteigerter Weise im Verlaufe seiner weiteren Dirigenten- und Componistenthätigkeit, einen Reichthum an genialen, extravaganten und auf das grosse Publikum berechneten Einfällen, der bewundernswerth genannt werden muss; im Grunde aber war er hinreichend Künstler, um das Schöne, das er oft genug den Massen gegenüber verläugnen musste, zu schätzen und hoch zu halten.

Seinen reichen Einnahmen gegenüber kannte aber auch seine Verschwendung keine Grenzen, und schon 1838 sah er sich auf dem Punkte, wegen seiner ungeheuren Schulden eingekerkert zu werden. Diesem Ungemach entzog er sich durch seine Flucht nach London, wo er seine Concertunternehmungen sofort wieder aufnahm und in wahrhaft tollkühner Art mit wechselndem Glück betrieb. Jedenfalls hat er eine Popularität ohne Gleichen in England erlangt, die sich auf seine Hunderte von Potpourris, Quadrillen, Walzer, Polkas, Märschen übertrug, welche in ihrer Gestalt, ihrem Titel oder dem beigegebenen Programm immer etwas Absonderliches zur Schau trugen. Er schuf die sogenannten »Promenadenconcerte«, deren Eintrittspreis nur einen Schilling betrug, wofür ein nummerreiches Programm abgespielt und jedem Besucher erläuternde und belehrende Schriften zugegeben wurden. Ebenso hielt er ein sehr starkes, brillant bezahltes und sorgfältig eingeübtes Orchester, dessen Zusammenspiel den höchsten Genuss bot, und wusste die berühmtesten Virtuosen wie Sivori, Vieuxtemps, Sainton, Camilla Pleyel u. s. w. zur Mitwirkung in seinen Concerten heranzuziehen. In der Direktion, in der Entwickelung instrumentaler Feinheiten und in der Zusammenhaltung der grössten Massen zeigte J. ein aussergewöhnliches Geschick und wusste durch sein Organisationstalent die Engländer jahrelang und auf einer überseeischen Kunstreise 1853 bis 1854 auch

die Nordamerikaner zu enthusiasmiren wie kaum jemals einer. Im J. 1846 errichtete J. in London eine Musikhandlung, die mit dem Verkauf seiner Tänze glänzende Geschäfte machte; ein Jahr später übernahm er auch das Drurylane-Theater, und in Folge dessen fasste er den Entschluss, auch als Operncomponist berühmt zu werden. Er begab sich zum Zweck der Erlernung der technischen Fertigkeit hierzu zu Fétis nach Brüssel und hatte in wenigen Unterrichtsstunden das Nöthige erlernt. Alsbald begann er die Composition der fünfaktigen grossen Oper »*Pietro il grande*«, welche aber bei ihrer Aufführung zu London im J. 1852 durchfiel. Das Theaterunternehmen überhaupt hatte J. über 16,000 Pfd. Sterl. gekostet, und er sah sich genöthigt, dieses aufzulösen und seine Musikhandlung zu verkaufen. Mit verdoppelter Hast und gesteigertem Raffinement warf er sich auf die Organisation von Concerten und Bällen in Surrey-Garden, allein der Reiz der Neuheit und sein ehemaliges Glück waren dahin, und er wurde von englischen, belgischen und französischen Gläubigern hartnäckig verfolgt. Er verliess London, wurde aber in Paris festgenommen. Nach monatelanger Haft befreit, versuchte er noch einmal, seine Verluste durch neue Anstrengungen zu decken, allein vergeblich. Im Febr. 1860 von einer Geisteskrankheit ergriffen, endete das Leben dieses intelligenten, merkwürdigen Mannes, dem die Welt zu eng zu sein schien, in einer Irrenanstalt zu London am 14. März 1860. — Sein Sohn, Adolphe J., ein guter Musiker, suchte in die Fusstapfen seines Vaters zu treten und veranstaltete mit bescheidenerem Aufwand und ohne den Humbug seines Vaters seit 1863 Popular- und Promenadenconcerte in London, ohne dass es ihm gelang, zu irgend welcher grösseren Bedeutung als Dirigent oder Componist zu gelangen. So viel bekannt, siedelte er um 1868 nach Paris über, wo er gegenwärtig als einer der angeseheneren Musikkritiker wirkt.

Jullien, Marcel Bernard, französischer Grammatiker der altclassischen Sprachen und Schriftsteller, geboren am 2. Febr. 1798 zu Paris, entwickelte in einem seiner grossen philologischen Werke auch geistvolle und bemerkenswerthe Untersuchungen über die Musik der alten Griechen.

Iulos, d. i. die Garbe, oder Demetriulos nannten die alten Griechen einen Lobgesang, den die Schnitter zu Ehren der Göttin Demeter (latein.: *Ceres*) zu singen pflegten.

Jumentier, Bernard, gerühmter französischer Componist von Kirchenwerken, geboren am 24. März 1749 zu Lèves bei Chartres, war von seinen Eltern für den geistlichen Stand bestimmt und in das geistliche Seminar seiner Vaterstadt gebracht, setzte es aber durch, dass er sich der Musik widmen durfte, welche er hierauf bei Delalande, Kapellmeister der dortigen Kathedrale, eifrig studirte. Schon 1773 wurde er als Hauptlehrer der Maitrise in St. Malo angestellt, worauf er 1776 als Musikmeister an die Kirche von Coutances und Ende desselben J. als Kapellmeister an das königl. Capitel von St. Quentin kam, welches Amt er bis zu seinem Tode, am 17. Decbr. 1829, inne hatte. Er schrieb viele Kirchensachen, die sehr gerühmt werden, drei Sinfonien, eine Oper »*Chloris et Médor*« und eine Abhandlung über den Kirchengesang, die aber nicht im Druck erschienen sind und handschriftlich sich in der öffentlichen Bibliothek zu St. Quentin befinden.

Jumilhac, Pierre Benoit de, musikgelehrter französischer Benedictinermönch aus der Congregation St. Maur, war 1611 im Schlosse St. Jean de Ligoure bei Limoges geboren. Nach Vollendung theologisch-philosophischer Studien trat er 1629 in das Benedictinerstift St. Remi in Rheims. Von seinen Oberen nach Rom geschickt, benutzte er seinen kurzen Aufenthalt daselbst mit dazu, unter dem Beistande der gelehrtesten Männer sich gründlich mit der kirchlichen Liturgie bekannt zu machen, worauf er nach seiner Rückkehr das »*Ceremoniale monasticum*« verbesserte und herausgab. Noch grösseres Verdienst erwarb er sich durch die Abfassung eines in Frankreich weit verbreiteten und noch neuerdings in Paris neu aufgelegten Choralgesangbuchs, betitelt »*La science*

et la pratique du plain-chant etc. etc. par un religieux Bénédictin de la congrégation de St. Maur« (Paris, 1673). In diesem Werke fasst er in acht Hauptstücken mit je mehreren Unterabtheilungen alles zusammen, was nur irgend auf die Theorie und Praxis des Choralgesanges der römisch-katholischen Kirche Bezug hat. Da der Titel seinen Namen nicht nennt, so wollten Einige den Pater Jacob de Clerc als Verfasser aufstellen, was aber Martenne, auf persönliche Bekanntschaft mit J. gestützt, in seiner »*Histoire de la congrégation de St. Maur*« gründlich widerlegt hat. J. bekleidete übrigens mehrere höhere Aemter seines Ordens; 1654 wurde er zum Generalvisitator der Provinz Toulouse und bald darauf zum Assistenten des Generals der Congregation ernannt. Im J. 1660 begann er zu kränkeln, erholte sich jedoch wieder, bis ihn anfangs 1682 eine neue Krankheit befiel, der er am 21. April 1682 im Kloster S. Germain des Près erlag.

Jung, Franz Wilhelm, deutscher Gelehrter, geboren am 5. Decbr. 1758 zu Hanau, lebte um 1786 als Lehrer und Erzieher in seiner Vaterstadt. Er ist der Verfasser eines Aufsatzes in der musikalischen Monatsschrift S. 61, betitelt: »Etwas über musikalische Poesie«, den Gerber »sehr interessant« nennt. — Ein Cantor in Charlottenburg, ebenfalls J. geheissen, veröffentlichte in der Zeitschrift »Eutonia« vom J. 1830 eine Kritik über die neuen Choralmelodien.

Jung, Joachim (nicht Junge), einer der scharfsinnigsten deutschen Gelehrten des 17. Jahrhunderts, den Leibnitz einem Galilei und Kopernikus zur Seite stellt, war am 22. Octbr. 1587 zu Lübeck geboren, widmete sich zunächst der Mathematik und wurde 1609 Professor in Giessen. Von 1614 an aber begann er Medicin zu studiren und promovirte 1618 zu Padua. Im J. 1624 wurde er wieder mathematischer Professor in Rostock und 1629 Rector am Johanneum zu Hamburg, wo er am 23. Septbr. 1657 starb. Er hat nichts drucken lassen, und was von seinen wissenschaftlichen Arbeiten nach seinem Tode herauskam, ist lediglich nach Abschriften seiner Dictate von Joh. Vaget herausgegeben, unter diesen eine »*Harmonia theoretica*« (Hamburg, 1678).

Jungbauer, Ferdinand Cölestin, deutscher Kirchencomponist, geboren am 6. Juli 1747 zu Grattersdorf in Niederbaiern, widmete sich frühzeitig, von edlen Gönnern unterstützt, neben den Wissenschaften auch der Musik. Seine musikalischen Talente hauptsächlich erleichterten ihm die Aufnahme in das nahe gelegene Benedictinerstift Niederaltaich, wo er auch seine ersten glücklichen Versuche in der Kirchencomposition machte. Nach der Säcularisation des Stifts kam er als Professor an das Gymnasium zu Amberg und war auch dort für die Musik sehr thätig. Seit 1811 Pfarrer zu Grossmehring bei Ingolstadt, starb er um 1818. Von ihm: Messen und andere Kirchenstücke, Kirchenlieder und Choräle, viele deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung u. s. w.

Junge, Christoph, deutscher Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, kam 1675 aus der Lausitz nach Sondershausen, wo er die Orgel in der Trinitatiskirche mit 31 klingenden Stimmen, 2 Manualen, Pedal und vortrefflich gearbeiteten Springladen errichtete, die hinsichtlich ihrer Kraft zu den merkwürdigsten Bauwerken dieser Art zählt. Von dort wendete sich J. nach Weimar und baute 1680 die 25stimmige Orgel in der Stadtkirche St. Peter-Paul, die aber nicht so glücklich ausfiel. Er begann hierauf die vorzügliche Orgel im Dom zu Erfurt, vor deren gänzlicher Vollendung er aber im J. 1683 starb. Auch dies Werk hat Springladen, weshalb es Adlung in seiner »*Musica mechanica*« ein »rares Werk« nennt.

Jungert, Jacobina, geborene Bezin, eine vortreffliche Gesangsdilettantin zu Augsburg, ausgebildet vom dortigen Musikdirektor Seyfert, die in den Concerten ihrer Vaterstadt zwischen 1770 und 1780 wegen ihrer Stimme und Schule Aufsehen erregte. Vgl. Stetten, »Kunstgeschichte« S. 550.

Jungfernorgel, s. Regal.

Jungfernregal, auch Geigenregal und Singendregal genannt, ein

offenes Rohrwerk in der Orgel, das für gewöhnlich im Manual vorkommt, von 2,5 und 1,25 Meter, bei dem das Mundstück die Tongrösse angiebt. Es findet sich mitunter aber auch den Pedalstimmen zugefügt und heisst dann Jungfernregalbass.

Jungfrauenstimme, s. Alamoth.

Junghans, J. A., deutscher Claviercomponist des 18. Jahrhunderts, war um 1745 Organist zu Arnstadt in Thüringen und soll mehrere gute, aber ungedruckt gebliebene Claviercompositionen geliefert haben. — Ein Pianist und Musiklehrer, C. G. Junghans, um 1850 in Wien lebend, veröffentlichte viele Tänze seiner Composition, sowie eine Pianoforteschule.

Jungmann, Albert, guter Pianist und eleganter Claviercomponist, geboren am 14. Novbr. 1824 zu Langensalza, widmete sich neben der Musik dem Musikaliengeschäft, beidem bei G. W. Körner in Erfurt. Im J. 1853 trat er als Gehülfe in das grosse Musikgeschäft von C. A. Spina in Wien, dessen Geschäftsführer er sehr bald wurde. Nebenbei ertheilte er auch Pianofortunterricht und diente seinem Geschäfte durch zahlreiche Gelegenheitscompositionen und Arrangements. Seine Salonstücke wurden ihrer leichten, eleganten Factur wegen bald überaus beliebt und vom Publikum wie von den deutschen Verlegern stark begehrt. Lange Reihen davon sind in Wien, Leipzig, Offenbach und an anderen Verlagsorten erschienen.

Jungmann, Louis, vortrefflicher deutscher Pianist und Instrumentalcomponist, geboren 1832 zu Weimar, besuchte das Lehrerseminar seiner Vaterstadt, wo er Gelegenheit hatte, das höhere Clavierspiel bei Fr. Liszt, Musiktheorie und Orgel bei Töpfer zu studiren. Hierauf ertheilte er selbst Pianoforteunterricht und ist in Weimar seiner Virtuosität und seines Lehrtalents wegen sehr geschätzt. Seit 1869 ist er auch als Lehrer der Musik am grossherzogl. Sophieninstitut angestellt. Von seinen Compositionen sind nur kleinere Arbeiten, als Pianofortestücke und Lieder erschienen; jedoch hat er auch Orchesterwerke, Trios u. s. w. verfasst.

Jungnickel, Johann, hervorragender deutscher Orgelcomponist, geboren 1676 zu Frankfurt, gab Fugen seiner Composition heraus, die noch jetzt von den Orgelspielern sehr geschätzt werden.

Jungwirth, Anton, deutscher Kirchencomponist, geboren am 17. Jan. 1756 zu München, wirkte seit 1796 als Chordirektor an der Peterskirche seiner Vaterstadt. Seine Arbeiten waren in den Gotteshäusern Baierns sehr geschätzt, und diese und jene wird noch jetzt Sonn- oder Festtags dort ausgeführt.

Junius, Adrian, niederländischer Arzt, Philosoph und Dichter, geboren am 1. Juli 1512 zu Horn in Holland, ist der Verfasser eines sogenannten »Nomenclator«, in dem u. A. auch unter dem Titel »*Musica instrumenta eoque spectantia*« musikalische Fachausdrücke erklärt werden. J. starb im J. 1575.

Junker, Karl Ludwig, hochgebildeter deutscher Geistlicher, Componist und Musikschriftsteller, geboren um 1740 zu Oehringen, trieb in seiner Jugend neben den schönen Wissenschaften mit Vorliebe und Eifer Musik. Nach vollendeten Universitätsstudien wirkte er als Hofmeister in der Schweiz. Hier schrieb er ein biographisches Werk, betitelt »Zwanzig Componisten« (Bern, 1778; 2. Aufl. unter dem Titel »Portefeuille für Musikliebhaber«, Leipzig, 1792). Im J. 1778 kam J. als Lehrer der Philosophie an das Gymnasium zu Heidesheim in der Grafschaft Leiningen, wo er das ästhetisch interessante Werk »Die Tonkunst« und »Betrachtungen über Malerei, Ton- und Bildhauerkunst« veröffentlichte (1779), und 1779 als Hofkaplan nach Kirchberg. In dieser Zeit gab er heraus: »Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors« (Winterthur, 1782); »Ueber den Werth der Tonkunst« (1786); endlich viele Aufsätze in Meusel's »Miscellaneen«, in dessen »Museum für Künstler«, in der musikalischen Realzeitung und vielen anderen Zeitschriften. Auch componirte er viel für Clavier, das er fertig spielte, darunter einige

Concerte mit Orchesterbegleitung. Als Pfarrer 1789 nach Dettingen im Hohenlohe'schen berufen, schrieb er das Melodram »Genoveva im Thurm« (Speier, 1790). Von dort wurde er 1793 an die Kirche zu Landsiedel bei Kirchberg versetzt und componirte »Die Nacht von Zachariä, als musikalische Declamation für's Clavier mit willkührlicher Begleitung einer Violine und eines Basses« (Darmstadt, 1794), sowie ein Clavierconcert, das als op. 2 erschien. Im J. 1795 endlich wurde er als Pfarrer in Rupertshofen bei Kirchberg angestellt, wo er am 30. Mai 1797 starb. — Der geistvolle, ästhetisch gebildete, fein und tief empfindende Mann gilt auch für den Verfasser der unter den Namen Alethinopel (1782), Kosmopolis (1783) und Freiburg (1784) herausgekommenen musikalischen Almanache. Seinen musikalischen Bildungsgang hat er selbst im »Württembergischen Repertorium der Literatur« von 1783 (Stück 3) mitgetheilt.

Jupin, Charles François, einer der vorzüglichsten französischen Violinvirtuosen, geboren am 30. Novbr. 1805 zu Chambery in Savoyen, kam in früher Jugend mit seinen Eltern nach Turin und erhielt daselbst Violinunterricht von Monticelli, dann von Giorgis, Orchestermitglied des Teatro Carignano. Sein erstes öffentliches Auftreten im J. 1817 erregte ein solches Aufsehen, dass sich sein Vater bewogen fand, den Sohn dem berühmten Baillot in Paris anzuvertrauen, woselbst derselbe zugleich in das Conservatorium trat und 1823 den ersten Violinpreis davontrug. Alsbald darnach erhielt J. die Stelle als Sologeiger im Orchester des Odéon-Theater, die er nach 18 Monaten aufgab, um Kunstreisen anzutreten. Von Turin aus folgte er einem Ruf als Orchesterchef und Violinlehrer nach Strassburg und blieb daselbst bis 1835, worauf er nach Paris zurückkehrte und das Amt eines zweiten Orchesterchefs an der *Opéra comique* annahm. Als solcher starb er schon im Sommer 1839. — Sein Spiel galt als solide und dennoch überaus glänzend. Componirt hat er ein Violinconcert, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, eine Fantasie für Pianoforte und Violine, Violinvariationen u. s. w.

Jusdorff, deutscher Flötenvirtuose und Componist für sein Instrument, lebte um 1800 zu Göttingen. Von seiner Composition kennt man Variationen für Flöte und kleines Orchester, die 1799 und 1801 bei André in Offenbach erschienen sind.

Jussov, Johann Andreas, deutscher musikkundiger Theologe, geboren um 1690 zu Göttingen, studirte in Helmstädt und vertheidigte daselbst nach Vollendung seiner Studien seine Dissertation »*De cantoribus ecclesiae veteris et novi testamenti*« (Helmstädt, 1708). Näheres findet man in Gerber's »Lexicon der Tonkünstler« von 1812.

Just, Johann August, vortrefflicher Claviervirtuose, Violinist und Componist, geboren um 1760 zu Groningen, studirte den strengen Satz bei Kirnberger in Berlin und später freie Composition bei Schwindele im Haag. Um 1780 ward er Hofmusicus des Erbstatthalters im Haag, Prinzen von Oranien, und lebte dann auch lange Zeit in London, wo er Claviersonaten seiner Composition und eine Clavierschule veröffentlichte und zu Anfang des 19. Jahrhunderts starb. In Holland galt er als einer der fertigsten Clavierspieler seiner Zeit, und seine Trios, Duos, Sonaten, Divertissements, sowie die Opern »*Le marchand de Smyrne*« und »*Le page*« waren beliebt.

Justesse (französ.), Richtigkeit, Reinheit. Man spricht von *J. de la voix*, d. i. Reinheit der Stimme, sowie nicht minder von *J. de l'oreille*, d. i. gutes musikalisches Ohr.

Justinian I., genannt der Grosse, Kaiser des byzantinischen Reichs von 527 bis 565, geboren 483 in Thrazien, besass neben seinen Regententugenden und Untugenden viel Sinn für Kunst und Wissenschaft, namentlich für Musik, die er auch praktisch ausgeübt haben soll. Das Troparium oder die Hymne von der Gottheit Christi, wie sie jetzt noch in vielen griechischen Kirchen gesungen wird, soll von ihm componirt worden sein. J. starb am 14. Novbr. 565 zu Konstantinopel.

Justinius à Despons, deutscher Klostergeistlicher, war von 1711 bis 1723 Carmelitermönch und Organist zu Würzburg und hat herausgegeben: ein Lehrbuch des Orgelspiels unter dem Titel »*Chirologia organico-musica* oder musikalische Handbeschreibung, d. i. die Reguln und Exempeln des Manuals oder der Orgelkunst u. s. w.« (Nürnberg, 1711); ferner »Musikalische Arbeit und Kurtzweil, d. i. kurtze und gute Regeln der Componir- und Schlagekunst, à 4 u. s. w.« (Augsburg und Dillingen, 1723). Unter den zahlreichen Notenbeispielen beider Werke sind auch mehrere längere Compositionen von ihm enthalten; die Mehrzahl seiner musikalischen Arbeiten, die er seit 18 Jahren geschrieben hatte, wurde ihm aber, wie er in der Vorrede zu ersterem Buche klagt, auf einer Reise an der italienischen Grenze geraubt.

Juvigny, französischer Musiker der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, lebte am königl. Hofe zu Paris und soll der Erfinder des Flageolets gewesen sein. Dies Instrument erschien zum ersten Male, und zwar von ihm gespielt, in dem berühmten »*Ballet de la reine*«, welches 1581 aufgeführt wurde.

Ivery, John, englischer Tonkünstler, wirkte als Musiklehrer zu Northaw in der Grafschaft Hertford in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und hat einen Band von ihm gesammelter alter Kirchengesänge (London, 1773) herausgegeben.

Ives, Simon, englischer Gesangscomponist, geboren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Cantor an der Paulskirche zu London und hat zahlreiche Songs componirt. Er starb hochbetagt im J. 1662 zu London.

Ivo, musikgelehrter Abt zu Clugny, soll einen Tractat, betitelt: »*Historia (musicae) figuralis*«, verfasst haben, welcher sich nach älteren Berichten handschriftlich in der Klosterbibliothek zu St. Gallen befinden soll. — Ebenfalls unter dem Namen I. kommt in Jacob Paix' Orgeltabulaturbuch (Lauingen, 1583) das Lied vor: »Der Liendel alle tag«. Dieser Componist und jener Musikschriftsteller dürften aber schwerlich ein und dieselbe Person sein.

K.

(Die unter K vermissten Artikel suche man unter C auf.)

Kaa, Ignaz, holländischer Componist des 18. Jahrhunderts, lebte bis 1780 im Haag und wurde von dort aus als Dom-Kapellmeister nach Köln berufen, welches Amt er noch 1792 inne hatte. Von seinen Compositionen sind Sinfonien, Streichquartette, Duos und Claviertrios im Haag im Druck erschienen.

Kabaro ist der Name einer kleinen, in Aegypten und Abyssinien noch jetzt vielfach gebräuchlichen Trommel, die sich nach unten zu etwas verengt und mit der blossen Hand geschlagen wird. Es ist dasselbe Instrument, welches anderwärts in Asien und Afrika unter dem Namen Hatamo auftritt und von dem K. durchaus nicht, wie man öfter annahm, verschieden.

Kabath, Johann, musikkundiger deutscher Schulmann, geboren 1775 in Oppeln, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, dann die Universität Breslau, wo er Theologie studirte und war hierauf als Professor an den Gymnasien zu Oppeln und Breslau, sowie in letzterer Stadt als Regens chori des Convicts angestellt. Im J. 1818 als Direktor des Gymnasiums nach Glatz berufen und 1827 zum königl. Schulrath in Breslau ernannt, starb er daselbst am 12. Decbr. 1828. Nicht blos Musikfreund, sondern fertiger Clavierspieler und guter Sänger, hat er in seinen Stellungen einen fördernden musikalischen Einfluss auf die ganze Provinz Schlesien ausgeübt und in diesem Sinn auch zwei Schriften: »Ueber den Gesangsunterricht auf gelehrten Schulen« (Glatz, 1819) und »*An-*

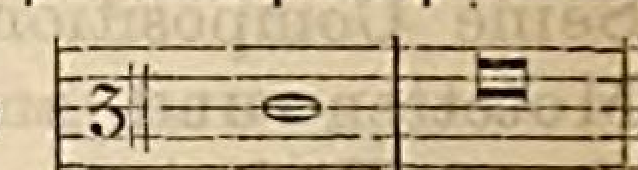
notationes ad aliquot Quintiliani locos ad docendi artem spectantes« (Breslau, 1824) herausgegeben.

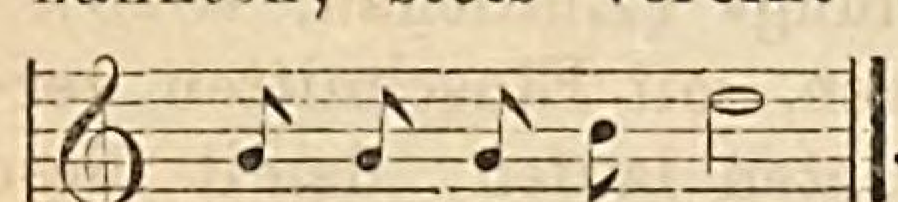
Kaczkowsky, Joseph, rühmlich bekannter Violinvirtuose und Componist für sein Instrument, geboren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Tabor in Böhmen, hat sich auf Kunstreisen in Deutschland einen bedeutenden Namen gemacht. Seine Compositionen, bestehend in Concerten, Duos, Variationen u. s. w. für Violine, wurden von den bedeutendsten Verlegern veröffentlicht.

Kadelbach, Karl Gottlob, geachteter deutscher Componist, geboren 1761 zu Rudolstadt in Schlesien, wirkte von 1785 an bis zu seinem Tode, am 16. Novbr. 1829, als Cantor zu Bolkenhain. Vortreffliche Orgelstücke und die Cantate »Lobe den Herrn« bekunden sein hervorragendes compositorisches Geschick und Talent.

Kadenz, s. Cadenz.

Kadleček, L. H., Violinist und Musikpädagog, geboren um 1820 zu Soutic bei Kuttenberg in Böhmen, wurde durch fleissige Uebung auf der Geige zum Selbststudium theoretischer Werke und Partituren veranlasst und genoss nur einige Zeit geregelten Unterricht im Contrapunkt zu Prag. Gegenwärtig ist er Musiklehrer an mehreren Schulen und Anstalten zu Leitmeritz, Choradjunkt an der Decanalkirche und Chormeister des Musikvereins daselbst. Er hat sich auch als Componist ziemlich glücklich versucht, aber nur Etüden sowie eine Schule für Violine veröffentlicht.

Kadma, קַדְמָא, heisst ein Zeichen V der hebräischen Notation (sonst auch Accent), welches über der ersten oder der dritten Wortsylbe gesetzt sich vorfindet und das die orientalischen Juden als für die Tonfigur  stehend erachten. Nach Kircher bedeutet es die Tonphrase . Nach Nathan kommt dieser Accent mit einem anderen, Veazla oder Veasla genannten, stets vereint vor und wäre die musikalische Bedeutung desselben:



. Andere behaupten, die Tonphrase letzterer Art wäre



aufzuzeichnen. 0.

Käberle, vorzüglicher deutscher Oboebläser des 18. Jahrhunderts, war um 1740 Rathsmann in Beuthen an der Oder und hat sich auch als Componist für sein Instrument ausgezeichnet.

Käferle, Karl Heinrich, blinder deutscher Clavierbauer, geboren im Mai 1768 zu Waiblingen im Herzogthum Würtemberg, hatte durch einen unglücklichen Zufall und eine ungeschickte ärztliche Operation schon sehr frühzeitig sein Augenlicht verloren, beschäftigte sich aber gleichwohl mit Vorliebe mit der Schnitzerei von allerlei Hausgeräthen, die sogar Absatz bei den Bewohnern von Hoheneck fanden, in welches bei Ludwigsburg gelegene Dorf er 1780 mit seinem Vater, einem Müller, gezogen war. Nach und nach wandte er sich mit gleichem angeborenen Geschick mechanischen Arbeiten zu und unternahm es sogar, die Bälge der Dorf-Kirchenorgel zu repariren. Hierauf wandte er sich der Musik zu und erlernte mit erstaunlicher Geschwindigkeit beim Schulmeister das Clavierspiel. Ein Pantalon, das er in Ludwigsburg hörte, vermehrte seine Liebe zur Tonkunst. Er liess das Instrument auseinander nehmen, betastete es genau und fing mit bestem Gelingen an, selbst ein solches zu bauen. Dies geschah im J. 1790. Später bildete er in derselben Art einen Tangentenflügel von Spath nach, und da er für beide Instrumente einen ansehnlichen Preis erhielt, so stand sein Entschluss fest, Clavierbauer zu werden. Er erfand zu diesem Ende zweckmässige Werkzeuge und begründete

in Ludwigsburg 1797 eine Werkstätte, deren Fabrikate bald Ruf erlangten und zu den besseren Deutschlands gerechnet wurden. Seine Muster waren die damals berühmten Stein'schen Fortepianos. K. starb am 28. Febr. 1834 zu Ludwigsburg. — Sein Sohn, Ferdinand K., geboren im Octbr. 1801, welcher schon 1827 die Fabrik seines Vaters übernommen hatte, führte dieselbe seitdem mit Geschick und Umsicht weiter.

Käferstein, s. Keferstein.

Kähler, Moritz Friedrich August, geschickter deutscher Componist, geboren am 20. Juli 1781 zu Sommerfeld in Schlesien, wo sein Vater Stadtphysicus war, begann früh mit Clavierspielen, bis er als Gymnasiast zu Sorau beim Organisten Erselius einen guten Unterricht, zugleich auch im Orgelspiel, erhielt. Beim dortigen Stadtmusicus Thiele übte er sich seit 1798 auch auf der Violine und stellte seine ersten Compositionsversuche an. Weiterstrebend begab er sich 1802 zu dem rühmlichst bekannten Violoncellisten Schönebeck in Lübben und studirte auch bei diesem. Im Herbst desselben Jahres hatte er Gelegenheit, einen Verwandten in Kopenhagen zu besuchen und nahm daselbst noch Unterricht auf der Violine beim Concertmeister Schall, sowie in der Composition beim Kapellmeister Kunzen. Im J. 1804 nach Schlesien zurückgekehrt, wurde K. als Musikdirektor der Privatkapelle des Grafen von Dohna in Mallmütz bei Sprottau angestellt. Von dort aus begab er sich 1809 nach Breslau, wo er drei Jahre ohne Amt lebte, bis er 1812 als Schullehrer und Organist nach Peterswaldau bei Reichenbach ging. Im Herbst 1815 folgte er einem Rufe als Musikdirektor an das Pädagogium und Seminar in Züllichau. Dort errichtete er einen Singechor, dirigirte die wöchentlichen Winterconcerte und ertheilte neben den Musikstunden an seinen Instituten noch Privatunterricht. Im besten Sinne kunstfördernd thätig, starb er 1834 in Züllichau. Seine Compositionen bestehen in geistlichen und weltlichen Liedern, Cantaten, Motetten und anderen Kirchenstücken, Concerten und Sonaten für Clavier, einem Violinconcert, Duos für Viola und Violoncello, Orgelpräludien u. s. w. Auf didaktischem Gebiete veröffentlichte er noch: »Die Anfangsgründe der Musik, für angehende Musikschüler zur häuslichen Wiederholung« (Züllichau, 1826).

Kämme nennen die Orgelbauer diejenigen hölzernen, mit Einschnitten versehenen Leisten oder Bretter, in welchen die Abstracten laufen, damit diese nicht schlottern oder hängen bleiben und das sogenannte Heulen (s. d.) der Orgel hervorrufen.

Kämpfer, Joseph, vortrefflicher und berühmter Contrabassist des 18. Jahrhunderts, geboren in Ungarn, war anfangs österreichischer Offizier, dessen Standquartier in Croatien lag. Unter dürftiger Anleitung erlernte er dort den Contrabass, auf dem er es durch beharrliches Selbststudium zu ausnehmender Fertigkeit brachte. Sein Erfolg in Wien, wo er sich darauf öffentlich hören liess, war höchst bedeutend, und er trat in die Kapelle des Fürsten von Eszterhazy. Kunstreisen, 1775 durch Deutschland nach Russland und 1783 nach London, machten ihn zum Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Seitdem aber sind keine Nachrichten mehr über ihn vorhanden.

Känorphica, s. Xänorphica.

Käsermann, Nicolaus, deutscher Componist, war um die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts Musiklehrer und Stadtcantor in Bern und hat in der Zeit von 1797 bis 1804 drei Claviersonaten, sowie drei- und vierstimmig gesetzte, mit Clavierbegleitung und einem Generalbass versehene Melodien zu Gellert's geistlichen Oden und Liedern in Augsburg und in Bern veröffentlicht.

Kässmayer, Moritz, talentvoller, geschickter Componist und guter Violinist, geboren 1831 zu Wien, machte, nachdem er schon vorher sich mit Violinspiel beschäftigt hatte, seine Studien auf dem Wiener Conservatorium, wo er die Musiktheorie und Composition bei Sechter und Preyer betrieb. Später gab er Musikunterricht, leitete mehrere Vereine und trat als Violinist in das kaiserl. Hofopernorchester, in welchem letzteren er zum Ballet-Musikdirektor

aufstieg. Als solcher ist er neben Franz Doppler noch gegenwärtig in voller Thätigkeit. Seine Compositionen sind ziemlich zahlreich und bestehen in Orchester- und Kammermusikwerken, Messen und kleineren Kirchenstücken, ein- und mehrstimmigen Gesängen und Liedern. Sein bedeutendes Talent und seine tüchtige Durchbildung wirken besonders überzeugend auf derb und fein komischem Gebiete, da ein gesunder musikalischer Humor ihm eigenthümlich ist. In dieser Beziehung sind viele seiner Gesänge für Männerchor Musterstücke und auf dem Felde der Kammermusik seine vier Streichquartette, sowie seine »Volksweisen und Lieder für das Streichquartett humoristisch und contrapunktisch bearbeitet« (6 Hefte, op. 14 bis 16, 27, 29) und seine »Musikalische Mesalliancen« für Streichquartett mit Pianoforte zu vier Händen (4 Hefte, op. 22) sehr bemerkenswerth, nicht minder seine komische Oper »Das Landhaus zu Meudon« (1869), welche bei ihren Aufführungen in Wien und Prag grossen Beifall fand.

Kästchen ist die technische Bezeichnung für den Theil des Bassethorns, in welchem die Bohrung der Röhre dreifach wird (s. Bassethorn).

Kästner, Abraham, deutscher Rechtsgelehrter, wirkte als Professor seiner Facultät in Leipzig. Er verfasste eine Dissertation, betitelt: »*De juris consulto musico*« (Leipzig, 1740). — Von grösserer musikalischer Bedeutung ist sein als Dichter bekannter Sohn, Abraham Gotthelf K., Professor der Mathematik und Physik zu Göttingen und grossbritannischer sowie braunschweigisch-lüneburgischer Hofrath. Derselbe, geboren am 27. Septbr. 1719 zu Leipzig, hat eingehende Versuche über die Geschwindigkeit des Schalles angestellt und dieselben in den Göttingischen gelehrten Anzeigen von 1778 und 1791 veröffentlicht. Ausserdem hat er einen Auszug mit Anmerkungen aus einem englischen Werke des Brocklesby (London, 1740) verfasst, den er unter dem Titel »Betrachtungen über die alte und neue Musik, mit derselben Anwendung zur Heilung der Krankheiten u. s. w.« in Marpurg's kritische Beiträge (Bd. 2 S. 16 ff.) rücken liess. Dieser auch als Epigrammatiker und Satyriker berühmte Gelehrte starb am 20. Juni 1800 zu Göttingen.

Kaffka, Joseph, richtiger Kawka geschrieben, Violinvirtuose von Ruf, geboren um 1730 in Böhmen, gehörte seit 1743 ununterbrochen der fürstl. Thurn und Taxis'schen Kapelle in Regensburg an und starb als Mitglied derselben im J. 1796. — Seine beiden Söhne und Schüler haben sich auf verschiedenen Musikgebieten ausgezeichnet. 1) Wilhelm K., der ältere, übertraf seinen Vater in der Virtuosität und galt als einer der fertigsten Concert- und Orchesterspieler seiner Zeit. Er war schon 1788 Mitglied der Kapelle in Regensburg, deren Concertmeister er 1806 wurde. Er componirte nicht nur für sein Instrument, sondern schrieb auch Messen, die durch Abschriften in ganz Baiern verbreitet waren. — 2) Johann Christoph K., nach eigener Angabe 1759 in Regensburg geboren, erhielt neben der väterlichen Unterweisung noch Musikunterricht von dem berühmten Riepel. Bereits gleichfalls Violinist der fürstl. Kapelle in Regensburg, ging er zur Oper und zum Schauspiel über und trat 1778 bei Döbbelin in Berlin und später bei Wäser in Breslau auf. Auch als gewandter, auf allen Feldern erfahrener Componist zeigte er sich. Denn er schrieb Sinfonien und andere Instrumentalstücke, die Oratorien »Der Tod Ludwig's XVI.« und »Jesus leidend und sterbend«, ferner Messen, ein Requiem und Vespern, das Melodram »Rosamunde« und verschiedene Balletmusiken, vor Allem aber die Opern »Das Milchmädchen«, »Lucas und Hannchen«, »Die Zigeuner«, »Der Apfeldieb«, »Antonius und Kleopatra«, »Das wüthende Heer«, »So prellt man Füchse«, »Das Fest der Brennen«, »Bitten und Erhörung« (Clavierauszug gedruckt 1784), »Die Feier der Gnade des Königs«, »Der blinde Ehemann« und »Der Talisman«. Die Kritik bezeichnete diese Opern als Compilationen Gluck'scher, Naumann'scher und Schuster'scher Motive. Erst um 1800 verliess K. Breslau und ging an das Hoftheater in Dessau. Dort setzte er u. A. sein schon früher begonnenes periodisches Werk »Musikalischer Beytrag

für Liebhaber des deutschen Singspiels beym Clavier« (2 Hefte, Breslau, 1783) fort. Im J. 1803 siedelte K. nach Riga über, gründete eine Buchhandlung und trat nur noch zuweilen in Concerten und zwar als Violinist auf.

Kafka, Johann Nepomuk, Pianist und Saloncomponist, geboren am 17. Mai 1819 zu Neustadt an der Mettau in Böhmen, studirte in Wien 1840 die Rechtswissenschaften, wandte sich aber dann ausschliesslich der Musik zu und hatte mit seinen kleinen, der Mode huldigenden Claviercompositionen in Dilettantenkreisen grossen Erfolg. Allgemeiner bekannt in Deutschland wurde sein Name durch ein Salonstück, »Erinnerung an Steinbach«, dem er eine sehr lange Reihe ähnlicher Produkte folgen liess, die in Wien, Leipzig u. s. w. erschienen sind.

Kahl, kenntnissreicher und gediegener deutscher Tonkünstler, war bis 1828, wo er starb, Cantor an der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau. Man schätzte ihn besonders wegen seiner grossen Aufführungen, durch die er Breslau in der Reihe der tonangebenden Musikstädte erhielt. — Sein Sohn, Schüler und Amtsnachfolger, Theodor K., war ebenfalls ein tüchtiger Dirigent, der vor seiner Anstellung an der Kirche den akademischen Musikverein in Breslau mit grosser Umsicht geleitet hatte. Sein Orgelspiel soll das seines Vaters an künstlerischer Vollendung nicht erreicht haben.

Kahl, Gotthard Wilhelm, deutscher Orgelvirtuose, geboren 1762 zu Conradswaldau in Schlesien, wo sein Vater Cantor war. Seine musikalischen Studien vollendete er in Halle bei Türk, worauf er sich privatisirend in Hirschberg aufhielt, bis er nach dem Tode seines Schwiegervaters Gottlob Kuhn dessen Stelle als Organist an der Kreuzkirche daselbst erhielt. Er starb 1824 mit dem Rufe eines fleissigen und tüchtigen Musikers. Von seinen Compositionen kennt man sechs leichte Claviersonaten (Leipzig, 1796).

Kahl, Heinrich, kenntnissreicher deutscher Tonkünstler, geboren am 31. Jan. 1840 zu München, wirkte zuerst als Sologeiger in Wiesbaden, dann bis 1872 mit Auszeichnung als Kapellmeister in Riga, Stettin, Aachen und wurde hierauf als Chordirektor an die königl. Oper zu Berlin gezogen, welches Amt er gleichfalls so umsichtig und geschickt verwaltet, dass er 1874 den Titel eines königl. Musikdirektors erhielt.

Kahle, Karl Hermann Traugott, deutscher Pianist und Orgelspieler, geboren 1806 zu Dessau, wirkte daselbst als Musiklehrer, bis er 1831 in eine Organistenstelle nach Königsberg berufen wurde, die er annahm. Er ist der Verfasser einer kurzen Harmonielehre für Orgelspieler.

Kahle, August (Karl Timotheus), deutscher musikkundiger Gelehrter, geboren am 5. März 1807 zu Breslau, studirte in Berlin die Rechte und arbeitete hierauf bis 1833 als Referendar beim Gerichte seiner Vaterstadt. Da erwachte die Liebe zur Philosophie in ihm; er wurde nach erforderlicher Vorbereitung Privatdocent und später Professor dieser Facultät an der Universität zu Breslau. Mit Musik hatte er sich von jeher mit Vorliebe und Erfolg beschäftigt und Clavierspiel bei Hauck und Compositionslehre bei Berner studirt. Ausser Artikeln für die »Cäcilia«, »Leipziger allgemeine musikalische Zeitung« und andere Fachblätter schrieb und veröffentlichte er: »Blätter aus der Brieftasche eines Musikers« (Breslau, 1832) und »Tonleben« (1838), welche Schriften Novellen und Aufsätze vermischten musikalischen Inhalts enthalten. Auch Compositionen von ihm, besonders Lieder, sind bekannt geworden. K. starb am 29. März 1864 zu Breslau.

Kahnt, C. F., Firma einer geachteten deutschen Musikalienverlagshandlung in Leipzig, welche daselbst seit dem 2. Octbr. 1851 besteht. Begründet wurde dieses Geschäft von Christian Friedrich K., geboren am 10. Mai 1823, der u. A. auch den Verlag der von Rob. Schumann 1834 gegründeten und von Fr. Brendel weiter geführten »Neuen Zeitschrift für Musik« übernahm. Seit Novbr. 1868 ist K. zugleich Redacteur genannter Zeitschrift, wie er denn zuvor schon die Zeitschrift »Symphonia, Fliegende Blätter für Musiker und

Musikfreunde« (6 Jahrg., 1863—1868) sehr umsichtig redigirt und herausgegeben hatte. Als Musikalienverleger hat K. namentlich das Verdienst, junge Talente durch Herausgabe ihrer Werke wesentlich gefördert zu haben. Auch ist er Direktorialmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins seit dessen Gründung und in Folge dessen, noch mehr aber durch die vielseitigen Beziehungen in seinem Geschäftsberufe, eine in der ganzen Kunstwelt bekannte und geachtete Persönlichkeit.

Kahrel, Hermann Friedrich, deutscher Gelehrter, geboren 1719 zu Detmold, war Professor der Philosophie in Marburg und behandelt in einem seiner Werke, betitelt »Denckkunst oder Grundriss der Weltweisheit« (Herborn, 1755), in einem grösseren Abschnitte auch »die Tonkunst oder Musik«.

Kail, Joseph, vorzüglicher Waldhornist, geboren am 11. März 1795 zu Gottesgab in Böhmen als der Sohn des dortigen Cantors und Schullehrers Jacob K., der ihn schon frühzeitig auf der Orgel und anderen Instrumenten unterrichtete. Im J. 1813 wurde K. Zögling des Conservatoriums in Prag und erhielt das Waldhorn als sein Hauptinstrument zugewiesen. Nach vollendeten Studien nahm er 1819 die erste Hornistenstelle im Theaterorchester zu Pesth an, die er 1825 mit derjenigen am Hofoperntheater in Wien vertauschte. Als erster Hornist fungirte er auch seit 1826 am ständischen Theater in Prag, wo er bald darauf zugleich das Lehramt für Trompete und Posaune am Conservatorium übernahm. Neben seinen Berufsgeschäften hat er der Verbesserung der chromatischen Trompete und Zugposaune seine Thätigkeit gewidmet. Für erstere erfand er eine Vorrichtung mit Hebeln statt der Klappen, welche die Behandlung dieses Instruments erleichterte und die reine Stimmung befestigte; der letzteren gab er eine ganz neue Structur, durch welche eine leichtere Erlernung ermöglicht war.

Kainz, Marianne, vortrefflich gebildete deutsche Sängerin, geboren um 1800 in Wien, erhielt dort eine gediegene künstlerische Erziehung. Nach ihren erfolgreichen ersten Debuts im J. 1817 erwarb sie sich 1819 auf einer Kunstreise allerwärts grossen Beifall. Ein Aufenthalt in Italien von 1821 bis 1825, wo sie, besonders in Florenz und Mailand, mit nicht geringerem Glück auftrat, war für ihre weitere gesangliche Vervollkommnung sehr förderlich. Bis 1828 sang sie unter Huldigungen wieder an den ersten deutschen Bühnen, so in Kassel, Hannover, Stuttgart u. s. w.; seitdem nahmen ihre Stimmmittel merklich ab, die übrigens von jeher weniger schön als vorzüglich geschult gewesen waren. — Eine sehr geschätzte dramatische Sängerin gleichen Namens, Frau K.-Prause, wirkt gegenwärtig am Hoftheater zu Dresden unter dem Titel einer königl. Kammersängerin.

Kaiser oder Kayser, P. L., Componist und gewandter Clavierspieler, geboren 1756 zu Frankfurt a. M., lebte zu Winterthur in der Schweiz. Man kennt von ihm zahlreiche Lieder und Gesänge, sowie Claviersonaten mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, in denen die Nachahmung Gluck's unverkennbar ist. K.'s Verehrung für Gluck bekundet auch eine Abhandlung »Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor dem Bilde des Ritters Christoph von Gluck«, die er für den Deutschen Merkur (1776) verfasst hat. — Ein Namensgenosse von ihm, Pater Jistrid K., war um 1750 Mönch in einem schwäbischen Kloster und galt für einen der besseren Kirchencomponisten seiner Zeit. Messen von ihm sind in Augsburg herausgekommen. — Eine Sängerin, Madame K., endlich war um 1783 in München, später in Pressburg angestellt und wurde in ihrem Fache sehr gerühmt.

Kaiserly Krikuhr, berühmter armenischer Sänger, lebte um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts und, wie es scheint, in Konstantinopel. Er verfasste ein Werk über armenische Kirchenmusik, betitelt »Nuwakarann« (Konstantinopel, 1794). Denselben Gegenstand behandelt das anonym erschienene Buch »Aerkarann« (Konstantinopel, 1803), welches ihm ebenfalls zugeschrieben wird. Dagegen kann das »von den heiligen Vätern verfasste« armenische

Gesangbuch nicht von ihm herrühren, da es schon 1742 in Konstantinopel erschienen ist.

Kaizer, Orgelbauer zu Grulich in Böhmen, lebte um 1780 und ist bekannt geblieben durch seine Werke in der ehemaligen Servitenkirche zu Konoged und zu Dauba im Bunzlauer Kreise. Das erstere besass 18 Stimmen mit Principal 2,5 Meter.

Kakophonie (griech.: *κακοφωνία*), der Missklang, der Misslaut der Töne, ist der Gegensatz von Euphonie (s. d.).

Kalamaika, ein ungarischer Nationaltanz im Zweivierteltakt mit zwei Reprisen zu vier Takten von leidenschaftlich bewegtem Charakter.

Kalb, Orgel- und Instrumentenbauer in Prag von Ruf und Bedeutung, starb daselbst hochbetagt am 27. Octbr. 1813.

Kalbitz, Karl, verdienstvoller deutscher Musikpädagoge, geboren zu Grossneuhausen in Thüringen um 1800 als der Sohn eines Lehrers. Auf dem Lyceum zu Buttstädt, dann zu Weimar, wurde K. gleichfalls dem Lehrerberufe zugeführt, und Musik bildete einen Hauptgegenstand seiner Vorliebe und seines Studiums. Wohl vorbereitet, wurde er 1824 als Cantor in Buttstädt und 1827 als Lehrer der Bürgerschule zu Jena angestellt und führte den Gesangunterricht als Lehrgegenstand ein. Von 1828 bis 1831 leitete er auch den von ihm begründeten bürgerlichen Gesangverein in Jena, dessen Direktion hierauf der Cantor Kemmlein übernahm. Seit 1829 wirkte K. zugleich als Herausgeber des »Archiv für Kirchenmusik«, welchem er werthvolle Beiträge zuführte. Ebenso veröffentlichte er eine praktische Singschule und mehrere Hefte kleiner Uebungsstücke für Pianoforte. — Sein Bruder, Karl August K., geboren 1802 und durch Töpfer in Weimar musikalisch ausgebildet, wurde 1826 Cantor in Dornburg an der Saale, folgte aber 1832 einem Rufe nach Odessa, wo er Anstellung als Vorsteher der kaiserlichen Musikanstalt erhielt.

Kalcher, Johann Nepomuk, ausgezeichneter deutscher Orgel- und Clavierspieler, sowie gediegener Componist und Musiklehrer, geboren 1766 in Freising, wurde daselbst vom Hoforganisten Berger im Clavier- und Orgelspiel unterrichtet, worauf er seit 1790 bei Grätz in München seine musikalische Ausbildung vollendete. Auf Grätz's Empfehlung hin wurde er 1798 als Hoforganist zu München angestellt. Zu seinen Schülern gesellte sich damals der dreizehnjährige Karl Maria von Weber, der ihm das zweite Werk seiner im Druck erschienenen Werke, nämlich »Sechs Variationen für's Clavier oder Piano-Forte über ein Original-Thema« (1800) widmete. In dem Vorwort zu dieser, übrigens von dem jugendlichen Verfasser auch eigenhändig lithographirten Composition sagt derselbe: »Ihnen! verehrungswürdiger Mann! Ihnen und Ihrer grossen Kunst habe ich die Erweiterung meines kleinen Talents einzig und wahrhaft zu danken, und nehme mir daher die Freyheit, dieses kleine Werk von meiner Arbeit Ihnen zu widmen. Nehmen Sie es gütig auf, mit der wahren Versicherung, dass ich Ihre grosse Leitung niemals vergessen, und ewig mit wahrer Achtung, Liebe und Verehrung seyn, und bleiben werde Ihr wahrer Freund und Diener Carl Maria von Weber.« Vgl. F. W. Jähns, »Karl Maria von Weber in seinen Werken u. s. w.« (Berlin, 1871). — Von K. selbst kennt man Clavier-Concerte und Sonaten, Sinfonien und Messen, Lieder und Gesänge. Sein Orgelspiel soll in Bezug auf Kraft und Reinheit unvergleichlich gewesen sein. Er starb im J. 1826 in München.

Kaldenbach, Christoph, Dichter und Sänger der von Eccard gegründeten preussischen Tonschule, geboren 1613 in Schwiebus, war Prorector an der Altstädt'schen Schule in Königsberg, kam 1636 als Professor der Poesie und Beredtsamkeit nach Tübingen und starb daselbst 1698. Sein Freund Heinrich Albert hat mehrere Gedichte von ihm in Musik gesetzt, wie »Magdalena, die Sünderin, zu den Füssen Jesu« u. s. w.

Kalergy, Marie, geborene Gräfin Nesselrode, eine vorzügliche russische Pianistin, geboren 1824 in St. Petersburg, erlangte als Clavierschülerin von

Fr. Liszt einen hohen Grad von Virtuosität. Zum zweiten Male verheirathet mit dem Polizeiminister von Muchanow, lebte sie meistentheils in Warschau, wo sie auch 1874 starb. Sie gehörte zu den erklärten Enthusiastinnen für die neudeutsche Musikrichtung, und sie ist es auch, welcher Rich. Wagner seine unangenehmes Aufsehen erregende Schrift »Das Judenthum in der Musik« gewidmet hat.

Kalick, ein sonst unbekannter Tonkünstler, wahrscheinlich Flötist, der zu Ausgang des 18. Jahrhunderts in Wien gelebt zu haben scheint. Von seiner Composition führt Träg's Musikcatalog auf: eine Cassazione für vier Flöten und sechs Terzetti für drei Flöten.

Kalidâsas, berühmter altindischer Sänger und zugleich der ausgezeichnetste unter den Kunstdichtern seines Vaterlandes, soll gegen Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. am Hofe des Königs Vikramaditja gelebt haben. Mit seinem Schauspiel »Sakuntala« hat er sich den grössten Dichtern aller Zeiten angereiht. Ausser diesem Meisterwerke besitzen wir noch zwei andere Schauspiele von ihm, reich an lyrischen Schönheiten, ferner zwei epische und mehrere lyrische Dichtungen. Auch wird ihm eine Bearbeitung der Sage von Nal und Damayanti zugeschrieben, unter dem Titel »Nalodaya«, wie überhaupt seinem berühmten Namen in späterer Zeit viele Dichtungen untergeschoben worden sind.

Kalkar, Heinrich, genannt Henricus Calcarensis, gelehrter deutscher Geistlicher, geboren 1368 zu Cleve, wurde zu Paris Doctor der Theologie, dann Canonicus zu Kaiserswerth und Köln, endlich Prior und Visitator des Carthäuserordens, in welchen Würden er 1448 hochbetagt starb. Er ist der Verfasser eines »*Cantuagium de musica*«.

Kalkbrenner, Christian, vielseitiger deutscher Tonkünstler und Musikschriftsteller, geboren am 22. Septbr. 1755 zu Münden in Hessen-Kassel, zog in frühester Jugend mit seinem Vater, Michael K., der in Kassel Stadtmusicus geworden war, in die hessische Hauptstadt. Fünfzehn Jahre war K. alt, als er anfing, Clavier zu lernen, auf welchem Instrumente ihn später der Hof- und Stadtorganist Becker unterrichtete, während Karl Rodewald sein Lehrer im Violinspiel war. Daneben wirkte er als Chorsänger bei der damaligen französischen Oper in Kassel, wodurch er Gelegenheit erhielt, dramatische Partituren zu studiren. Der neue Intendant, Marquis de Luchet, untersagte ihm jedoch aus unbekannten Gründen 1775 die Benutzung dieser Partituren und entliess ihn sogar bald darauf seines Theaterdienstes. Schon 1777 aber, als er dem Landgrafen eine Sinfonie seiner Composition überreichte, musste er auf dessen Befehl wieder aufgenommen werden. Rüstig weiter arbeitend, veröffentlichte K. Claviersonaten, Lieder u. s. w. Mit einer vierstimmigen Messe seiner Composition wollte er sich vom Landgrafen Urlaub und Stipendium zu einer zweijährigen Studienreise nach Frankreich und Italien erwirken; seine Neider aber wussten diesen Plan durch Unterdrückung dieses Werkes zu vereiteln, worauf K. dasselbe an die philharmonische Akademie nach Bologna schickte, welche ihn unter schmeichelhaften Worten der Anerkennung zu ihrem Ehrenmitglied ernannte. Im J. 1785 wurde die Kapelle in Kassel aufgelöst, und K. war unschlüssig, was er beginnen sollte, bis ihn die Königin von Preussen 1788 als Kapellmeister nach Berlin berief, aus deren Dienst er 1790 in gleicher Eigenschaft in die Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen in Rheinsberg trat. Dort componirte er die französischen Opern »*La veuve de Malabar*«, »*Démocrite*«, »*La femme et le secret*«, »*Lanassa*« u. s. w., sowie viele verschiedenartige Claviersachen. Von 1796 bis 1797 lebte er in Neapel, dann in Paris, wo er 1799 Anstellung als Chordirektor und Gesanglehrer der Grossen Oper erhielt und am 10. Aug. 1806 starb. Seine in Paris geschriebenen und aufgeführten grösseren Werke sind: die Oper »*Olympie*«, eine dramatische Scene »Pygmalion« und eine Scene aus Ossian's Gedichten; seine nachgelassene Oper »Oenone« wurde bald nach seinem Tode ohne grösseren Erfolg gegeben. Seine Compositionen überhaupt haben, abgesehen von ihrer fliessenden, gefälligen

Melodik, keinerlei Bedeutung und sind daher sammt und sonders in Vergessenheit gelangt. Schriftstellerisch lieferte er einen oberflächlich zusammencompilirten »Abriss der Geschichte der Tonkunst, zum Vergnügen der Liebhaber der Musik« (Berlin, 1792); eine »*Histoire de la musique*« (2 Bde., Paris, 1802; neue Aufl. in einem Bde., Paris, 1822), nicht minder werthlos; und eine »Theorie der Tonsetzkunst« (1. Thl., Berlin, 1789). Endlich übersetzte er eine Harmonie- und Compositionslehre von Xaver Richter, Kapellmeister am Strassburger Münster, ins Französische unter dem Titel: »*Traité d'harmonie et de composition par Fr. Xavier Richter, révu, corrigé, augmenté et publié etc.*« (Paris, 1804). Fétis bezeichnete auch dies Werk als Verballhornung des Richter'schen Originals, dessen Manuscript er besass. Auch als Harmonicaspieler hat sich K. bekannt gemacht.

Kalkbrenner, Friedrich (Wilhelm Michael), Sohn des Vorhergehenden, einer der grossen Meister des modernen Clavierspiels und gewandter, fruchtbarer Componist, wurde 1788 unfern Berlin (auf der Reise von Kassel dorthin) geboren. Seine musikalische Ausbildung erhielt er von seinem Vater, seit 1796 in Neapel und seit 1798 im Conservatorium zu Paris, in welchem letzteren ihn Louis Adam im Clavierspiel und Catel in der Harmonielehre unterrichteten. Mit dem doppelten Preise 1802 gekrönt, verliess er das Conservatorium und gab seine ersten Compositionen heraus. Im J. 1803 besuchte er Deutschland und trat u. A. in Wien und Berlin öffentlich mit Beifall auf. Clementi, den er auf dieser Reise traf, begeisterte ihn und regte ihn, nach Paris zurückgekehrt, zu beharrlichen Uebungen an. Unausgesetzt und mit gesteigertem Erfolge trat er seitdem dort als Concertspieler und als Componist auf. Einflussreich auf sein übriges Künstlerleben war sein Aufenthalt in Wien 1803 auch dadurch gewesen, dass er auf Haydn's Empfehlung, der ihn väterlich aufgenommen, den Unterricht Albrechtsberger's im Contrapunkt genossen, sowie ferner, dass er Hummel persönlich kennen gelernt hatte. Im J. 1814 begab sich K. nach London, wo er sich ganz dem Einflusse der Clementi'schen Schule hingab und sein Talent freier entwickeln konnte, so dass er als Claviervirtuose und Lehrer sich grossen Ruf und ein bedeutendes Vermögen erwarb. Bis 1823 währte dieser Aufenthalt, nur unterbrochen durch ein alljährliches Verweilen auf seinem französischen Landgute Rambouillet. Im letztgenannten Jahre begab er sich, zugleich mit Moscheles, von Neuem auf den Continent, wo er namentlich in Wien und Berlin Triumphe feierte. Logier's Methode interessirte ihn damals lebhaft, und er stand auch lange Zeit mit Logier selbst in Verbindung. Im J. 1824 war K. wieder in Paris und betheiligte sich als Geschäftstheilnehmer an der Pleyel'schen Pianofortefabrik, welche durch seinen Einfluss einen mächtigen Aufschwung nahm und im Flügel- wie im Pianinobau (seit 1842) nicht überflügelt wurde. Seinen Ruhm in Deutschland frischte K. durch Concertreisen 1833 und 1834 wieder auf und liess sich 1836 in Belgien mit gleichfalls ausserordentlichstem Erfolge hören. Seitdem beschränkte er sich als Virtuose und berühmter Lehrer auf Paris, bis er am 10. Juni 1849 in dem benachbarten Enghien eines der ersten Opfer der Cholera wurde, in dem Augenblicke, als er sich anschickte, eine Erholungsreise nach Ischia anzutreten.

K.'s Spiel war von der vollendetsten Ausbildung, eine Verschmelzung der grossen breiten Spielweise der Clementi'schen mit der leichten, anmuthig glänzenden der Hummel'schen Schule, aus welcher Vereinigung sein eigener trefflicher und entzückender Vortrag hervorging. Ebenso wie durch vorzügliche Ausübung nützte er der Kunst durch gediegene Lehre, die er durch Einrichtung eines dreijährigen cursorischen Privatunterrichts für talentvolle Schüler fruchtbringend fortpflanzte. Als seine ausgezeichnetsten und begabtesten Zöglinge sind zu nennen: Camille Pleyel, Kathinka von Diez, Stamaty und Karl Wilh. John. Auch hat er die musikalischen Studien der Herzogin Helene von Orleans geleitet. Unter seinen Claviercompositionen, die einer grösseren

Vertiefung entbehren, findet sich gleichwohl manches Gehaltvollere, ja Gediegene, so seine vier Concerte, besonders das in *D-moll*, sein Concert für zwei Pianofortes in *C-dur*, das Septuor op. 15, das Sextuor op. 58, das Quintett op. 81, die Sonaten op. 4, 13, 35 und 42, die Phantasie »*Le rêve*«, die Rondos »*Gage d'amitié*« und »*Les charmes de Berlin*« u. s. w. Neben diesen ist freilich auch eine überwiegende Zahl von seichten Modeartikeln zu verzeichnen. Rühmliche Auszeichnung verdient seine grosse Pianoforteschule mit vortrefflichen Etuden. K. führte übrigens, seinem Vermögen entsprechend, ein fürstliches Haus, dem er mit grosser Eitelkeit zwar, aber mit noch grösserer Liebenswürdigkeit vorstand, und besass, bei angeborener edler Form und Haltung, im Umgang die Leichtigkeit und Gewandtheit, die sich nur im häufigen Verkehr mit der gebildeten Aristokratie erwerben lassen. Wer vertrauensvoll zu ihm ging, war mit oder ohne Empfehlung gütig aufgenommen, ein Fremder mit um so grösserer Freundlichkeit, ein Deutscher vollends mit Freude und Liebe. — Aus der Ehe mit der Tochter des Generals d'Estaing, Grossnichte des berühmten gleichnamigen Admirals, hinterliess er einen Sohn, Arthur K., auf den das Talent des Vaters überging. Als Pianist geachtet und in unabhängiger Stellung, starb derselbe im Januar 1868 zu Paris. Seinen Namen hat er dadurch verewigt, dass er der vom Baron von Taylor gegründeten Gesellschaft der Musiker testamentarisch ein Legat von 120,000 Frcs. vermachte.

Kalkus, Joseph, beliebter Tanzcomponist, geboren in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Böhmisch-Brod, nahm seinen Wohnsitz in Wien und erlangte durch seine Tanzweisen, besonders Ländler, von dort aus einen verbreiteten Ruf.

Kallaus, Ferdinand, Sänger, Componist und Gesanglehrer, geboren um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Böhmen, wirkte 1788 als Tenorsänger in der Kapelle des Fürst-Bischofs von Passau. Er lebte noch 1812, und zwar als Gesanglehrer in Prag. Als Compositionen von ihm kennt man katholische Kirchenlieder.

Kallenbach, Georg Ernst Gottlieb, fleissiger und gefälliger Gesangscomponist aus der Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts, war Organist an der heiligen Geistkirche zu Magdeburg. Namentlich waren seine Lieder heitern und scherzhaften Inhalts in damaliger Zeit sehr beliebt. Alle seine bis 1796 componirten Gesänge vereinigte er in einer Sammlung unter dem Titel »Oden und Lieder zum Singen beym Clavier für ungeübte und geübtere Sänger und Spieler« (Magdeburg, 1796). Weiterhin liess er noch erscheinen: »Zwerchfellerschütterungen und Lieder der Freude« (Halle, 1800) und »Frohe Lieder zur Unterhaltung« (Ebendas.). Auch viele Clavierstücke schrieb er, sogar auch Opern, wie »Das Schattenspiel an der Wand« und eine andere, deren Titel verschollen ist, sowie das Intermezzo »Ehestandsscenen«, die jedoch von zweifelhaftem Werth sein dürften. Auch ein Choralbuch mit Melodien seines Vaters, Christian Ernst K. (gestorben 1777 als Cantor in Potsdam), hat er herausgegeben. K. selbst starb 1832 in Magdeburg.

Kallenberg, Wilhelm, deutscher Gesangcomponist, war seit 1831 als Cantor in Erfurt angestellt und hat von seiner Composition Gesänge für eine Stimme mit Pianofortebegleitung, sowie Kirchengesänge, ebenfalls für eine Singstimme, veröffentlicht.

Kallinīkos (griech.), d. i. mit schönem Siege, derjenige, welcher einen schönen Sieg davongetragen hat, war der Name eines Singtanzes der alten Griechen, den man zu Ehren des Herkules aufführte.

Kalliŏpe (griech.), d. i. die Schönstimmige, die vorzüglichste der neun Musen (s. d.), war die Vorsteherin des epischen Gesanges, bei Dichtern aber auch bisweilen jeder anderen Dichtung. Von Oiagros, König in Thracien, wurde sie, wie die Mythe erzählt, Mutter des Orpheus und Linos, von Strymon des Rhesos, von Apollon des Ialemos und Hymenäos, von Achelous der

Sirenen (s. d.). Auf antiken und den der Antike nachgebildeten Denkmälern erscheint sie mit Wachstafeln und dem Stylos oder Schreibgriffel.

Kalliwoda, Johann Wenzel, ein ausgezeichneter Violinist und talentvoller, gewandter Componist, wurde am 21. März 1800 zu Prag geboren und in dem dortigen Conservatorium von 1810 bis 1816 ausgebildet. Hierauf war er Mitglied des Theaterorchesters in Prag bis 1822, wo er seine erste erfolgreiche Concertreise durch Süddeutschland unternahm. In München lernte ihn der kunstsinnige Fürst von Fürstenberg kennen und ernannte ihn zu seinem Kapellmeister in Donaueschingen, welchem Amte K., einige Kunstreisen, namentlich nach Leipzig, abgerechnet, ununterbrochen bis zu seiner Pensionirung im J. 1853 mit Fleiss und Pflichteifer vorstand. Hierauf lebte er, vom öffentlichen Schauplatz zurückgezogen, in Karlsruhe, wo er am 3. Decbr. 1866 starb. Sein Violinspiel war mehr gemüthlich und anmuthig, als grossartig und glänzend. Dasselbe gilt von seinen dahin einschlagenden Compositionen, Violin- und Claviersachen aller Art, sowie Liedern und Gesängen, die seit 1825 in grosser Anzahl erschienen. Weit höher steht er als Orchestercomponist, und seine sechs Sinfonien, deren erste (in *F-moll*) 1826 erschien, gehören zu dem Tüchtigsten und Beachtenswerthesten, was die nachbeethoven'sche Zeit auf diesem Felde hervorgebracht hat; allerdings in absteigender Folge, da sein Talent einen erhöhten Aufschwung nach dem ersten überaus glücklichen Anlaufe nicht genommen hat. Der fortwährende Aufenthalt in seiner kleinen Residenz, der Mangel genügender Anregung von aussen her und die Absperrung von den musikalischen Strömungen der gleichzeitigen Periode schadeten seinem Schaffen, das immer mehr der Schablone verfiel, empfindlich. Hervorgehoben zu werden verdienen noch seine Concertouverturen, die allerdings mehr für augenblickliche Bedürfnisse berechnet zu sein scheinen, allein den Zweck angenehmer, nicht gerade oberflächlicher Unterhaltung bis auf den heutigen Tag sehr gut ausfüllen. Sonst hat er noch Concerte für verschiedene Instrumente und sogar einige Opern, wie »Christine«, Text von Keller, »Bianca« u. s. w. geschrieben, die aber kaum mehr als dem Namen nach bekannt geworden sind. — Sein Sohn, Wilhelm K., geboren am 19. Juli 1827 zu Donaueschingen, erhielt eine vortreffliche pianistische Ausbildung und kam 1847 in das Conservatorium zu Leipzig, wo er u. A. Mendelssohn bis zu dessen Tode 1847 zum Lehrer hatte. Im J. 1849 wurde er als Musikdirektor an die katholische Kirche zu Karlsruhe berufen, und seine Tüchtigkeit als Orchesterdirigent veranlasste später seine Anstellung als Hofkapellmeister am grossherzogl. Theater daselbst. Ausserdem dirigirte er den dortigen philharmonischen Verein und die Sinfonieconcerte des Hoforchesters; endlich ertheilte er einen gediegenen Pianoforteunterricht. Kränklichkeit nöthigte ihn schon 1875, seine Pensionirung nachzusuchen, die ihm auch unter ehrenvoller Anerkennung seiner guten Dienste gewährt wurde. An seine Stelle als erster Hofkapellmeister trat Otto Dessoff aus Wien. K. hat ziemlich viel componirt, aber nur eine Sinfonie, eine Ouverture, Clavierstücke und Lieder veröffentlicht. Sein Musikstyl lässt unschwer erkennen, dass er sich ganz und gar Mendelssohn zum Vorbild genommen hat.

Kallmus oder Kalmus, s. Calmus.

Kalwitz, s. Calvisius.

Kamal Eddin Abulphadhi Giafar, der Sohn des Thalah Aladphari, arabischer philosophischer und musikalischer Schriftsteller, lebte um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts und hinterliess u. A. im Manuscript ein »*Opus quadripartitum de spectaculis et musices usu etc.*« (1301), worin er diejenigen eingehend widerlegt, welche die Musikübung als gemeinschädlich verbieten.

Kambra, deutscher Musikgelehrter, Clavierspieler und Componist zu Ende des 18. Jahrhunderts, scheint aus Sachsen gebürtig gewesen zu sein und lebte, nachdem er grosse Reisen durch Ostasien unternommen hatte, um 1796 in London. Als musikalische Früchte seiner Streifzüge veröffentlichte er: ein chinesisches Blumenlied, in unsere abendländische Notenschrift übertragen und

mit einem Vorwort über Chinesische Musik versehen (abgedruckt im neuen deutschen Merkur von 1796, Stück 1 No. 4); ferner: »2 *original chinese songs „Moo-Lee-Chwa et Higho-Highau" for the Fortepiano«* (London, 1800). Von seinen eigenen Compositionen kennt man als in London erschienen: Sonaten op. 1, 2 und 13, Rondos und Variationen, sämmtlich für Clavier.

Kambung kayu nennen die Insulaner im chinesisch-indischen Musikkreise ein dem Gambang (s. d.) ähnlich gebautes Schlaginstrument, dessen tönende Körper trockenes Holz sind. 2.

Kameradschaft hiess vornämlich die Innung der deutschen Feldtrompeter und Heerpauker, eine Institution des späteren Mittelalters, die sich bis tief in die neuere Zeit hinein erhielt. Die Mitglieder dieser Innung nannten sich vorzugsweise Kameraden. Nur diejenigen Musiker wurden zur K. gerechnet, welche die Trompeter- und Paukerkunst zunftmässig bei einem zünftigen, d. h. zu dem Verbande gehörigen Trompeter und Pauker erlernt hatten. Die K. besass umfangreiche, vom Kaiser und den deutschen Landesfürsten wiederholt bestätigte und erweiterte Statuten mit Gerechtsamen, die sie vor allen anderen Instrumentalmusikern sehr bevorzugten. Das auf zwei Reichstagen zu Regensburg, 1623 und 1630, vom Kaiser Ferdinand II. erneuerte Privilegium der K. findet man in seinem Wortlaut in der »Deutschen Musikerzeitung« Jahrg. 1874 No. 26 und 27 abgedruckt.

Kamiensky, Matthias, polnischer Operncomponist ungarischer Herkunft, geboren am 13. Octbr. 1734 zu Oedenburg in Ungarn, trat als Jüngling in die Kapelle des Grafen Hentzel daselbst und begab sich hierauf nach Wien, wo er eingehende Compositionsstudien machte. Endlich liess er sich bleibend in Warschau nieder und componirte dort die Oper »Das Glück im Unglück«, welche, 1778 aufgeführt, einen beispiellosen Enthusiasmus hervorrief und K. als den Schöpfer der ersten polnischen Nationaloper erscheinen liess. Seine weiteren Opern: »Sophie oder die Liebschaft auf dem Lande«, »Die tugendhafte Einfalt«, »Der Ball auf dem Lande«, »Die Nachtigall« und »Die Uebergabe« befestigten seinen grossen Ruf. Ausserdem hat er auch Kirchensachen und Polonaisen geschrieben. Gestorben ist er hochbetagt am 25. Jan. 1821 zu Warschau.

Kamile ist der Name eines der grossen Tonzeichen in der griechisch-katholischen Kirche, dessen Zeichen 4 dem fast gleichen demotischen Schriftzeichen der alten Aegypter nachgebildet ist und für die Tonphrase  gesetzt wird. 0.

Kamm oder Rechen, s. Kämme.

Kammel, Anton, bedeutender Violinvirtuose der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war aus der Grafschaft Waldstein in Böhmen gebürtig. Der kunstsinnige Graf von Waldstein liess ihn, als er ein hervorragendes Talent in ihm entdeckte, zur höheren Ausbildung nach Italien und speciell zu Tartini nach Padua gehen, dessen Unterricht K. eine Zeit lang genoss. Nach Prag zurückgekehrt, erregte sein Spiel und besonders sein Adagiovortrag allgemeine Bewunderung. Durch Deutschland reiste hierauf K. nach London, wo er anfangs nicht sonderlich gefiel, dann aber, als er sich in den Geschmack der Engländer zu finden wusste, um so mehr Beifall fand. Er wurde Mitglied der königl. Kammermusik, verheirathete sich sehr reich und starb um 1788 zu London. Ebendaselbst erschienen auch von ihm einige zwanzig Werke, bestehend aus Sinfonien, Messen, Streichquartetten, Violin-Trios und Duetten, Concerten für Violine und anderen Instrumentalsachen, die sich durch angenehme und fliessende Cantilene auszeichnen.

Kammer, abgeleitet von dem griechischen Kamara, d. i. bedeckter Wagen, hiess bei den fränkischen Königen das abgesonderte Gemach, worin sie ihr Privateigenthum bewahrten. Daher bezeichnet das Wort K. die Privatbeschäftigungen im Gegensatz von dem Hof- oder öffentlichen Leben des Fürsten.

Als die Fürsten und Grossen begannen, ihre eigenen kleinen Kapellen zu halten, mussten dieselben in den Gemächern des Schlosses ihre Aufführungen veranstalten, zu denen Niemand ohne Erlaubniss Zutritt hatte. Der Name K. wurde seitdem als Beiname auf die dort ausgeführte Musik und die dieselbe singenden oder spielenden Musiker übertragen und blieb als Ehrentitel noch bestehen, als die veränderten Verhältnisse der Neuzeit längst schon den eigentlichen Sinn dieser Bezeichnung nicht mehr rechtfertigten (s. Kammermusik, Kammermusicus, Kammersänger und Kammervirtuose). — In der Fachsprache der Orgelbauer ist K. dasselbe wie Cancelle (s. d.).

Kammercomponist hiess ehemals derjenige Tonkünstler, welcher bei fürstlichen Personen eigens dazu angestellt war, um Tonstücke für die Aufführungen in den Privatgemächern der Herrschaft zu schreiben. Gleichbedeutend mit K., wird jetzt häufiger der Titel »Hofcomponist« verliehen.

Kammerconcert, s. Concert.

Kammerflöte, s. Kammerregister.

Kammergedackt, s. Gedackt.

Kammerkoppel hiess in früherer Zeit ein jetzt nicht mehr vorkommendes Manubrium, durch dessen Anzug die ganze Tastatur der Orgel so verändert wurde, dass die Kammerregister zur Verwendung gelangten und die Orgel selbst im Kammerton, d. h. um einen ganzen Ton tiefer als gewöhnlich erklang.

Kammerlander, Karl, tüchtiger deutscher Orgelspieler und trefflicher Componist, geboren am 27. April 1828 zu Weissenhorn in Schwaben, trieb schon im Elternhause und seit 1840 als Schüler des Stephansgymnasiums zu Augsburg eifrig Musik, so dass er neben den Schulstudien sechs Jahre hindurch die Organistenstelle an der Kirche St. Stephan zu versehen im Stande war. Bis Terzia vorgerückt, vermochte er seine Neigung nicht länger hinzuhalten und wandte sich ausschliesslich der Tonkunst zu. Zu diesem Zwecke nahm er gründlichen Unterricht bei dem Augsburger Domorganisten C. Kempter. Gleichzeitig studirte er die besten Partituren kirchlicher und weltlicher Musik und nahm an allen Aufführungen in der Stadt lebhaftesten Antheil. Damals versah er das Organistenamt an der Studienkirche zu Augsburg. Die Anerkennung, welche seine eigenen Compositionen von Seiten des Kapellmeisters K. L. Drobisch fanden, ermuthigte ihn, für den Chor von St. Stephan mehrere Psalmen, Gradualien und einige Vocalmessen mit Orgelbegleitung zu schreiben. Im J. 1853 wurde er zum Chordirigenten an der Pfarrkirche St. Max, 1867 als solcher an St. Moritz ernannt. Ausserdem giebt er Unterricht im Pianoforte, Gesang und in der Composition. Von seinen Compositionen sind, als im Druck erschienen, gute Kirchen- und Orgelsachen, unter denen der 13. Psalm mit vollem Orchester noch besonders hervorzuheben ist, sowie 32 Lieder und Balladen, 21 Gesänge für Männerchor und solche für gemischten Chor zu nennen.

Kammerloher, unrichtige Schreibweise für Camerloher (s. d.).

Kammermusik (ital.: *Musica da camera;* französ.: *Musique de chambre*). Durch den verschiedenen Gebrauch, den man bei Verbreitung und Verallgemeinerung der Musik in der neueren Zeit davon machte, entwickelte sich auch ganz von selbst eine Verschiedenheit des Styls, welche aber nicht als eine strenge Grenzscheidung angesehen werden darf. Von der Kirchenmusik, als der ältesten und bereits zu einem gewissen Höhepunkte gelangten Gattung, sonderte sich allmälig zuerst der Theaterstyl ab, wie denn mit Erweiterung der Kunst nach allen Seiten hin auch nach und nach das lebhafte Verlangen sich einstellte, nicht ausschliesslich religiöse, wie sie jene sich zur Aufgabe gestellt hat, sondern auch bloss moralische Empfindungen, welche diese zu erregen vorzugsweise bestimmt zu sein scheint, durch sie ausgedrückt und in den Menschen lebendig gemacht zu wissen. Beide Musikgattungen indessen, die Kirchenmusik nicht weniger wie die Theatermusik, wendeten sich von jeher, wie auch noch heutzutage und in alle Zukunft hinaus, an die grösstmögliche

Oeffentlichkeit und lassen in mehr als einer Beziehung auch gar keine andere Anwendung zu. Der Privatgebrauch der Musik musste daher nothgedrungen noch eine dritte Gattung ins Leben rufen: die Kammermusik, so genannt, weil ehedem nur die Fürsten und Grossen an ihren Höfen und in ihren Hofgemächern (Kammern) durch ihre Kammercomponisten, Kammermusiker und Kammersänger sich mit Musik unterhalten liessen (s. Kammer). Der Kammerstyl bildete gewissermaassen einen Vereinigungs- oder Vermittelungspunkt zwischen dem Kirchen- und Theaterstyl, von beiden sich etwas aneignend, das wiederum ein besonderes charakteristisches Ganzes gestaltet. Gegenwärtig bei allgemeinster Verbreitung der Musik will der Name K. allerdings durchaus nicht mehr passen und wird nur noch von der Pietät vor dem Altherkömmlichen conservirt; viel richtiger liesse sich, wenn man unter K. im weiteren Sinne die weder kirchliche noch theatralische Musik versteht, unterscheiden: Concertmusik, die auch im grösseren Raume und öffentlich ausgeführt wird, Kammermusik, für Zimmer und Privatcirkel, ohne volles Orchester, sondern nur für einige Stimmen oder Instrumente, und endlich Volksmusik, welche auch die Tänze und Volkslieder in sich schliessen würde. Die Eigenthümlichkeit des Kammerstyls beruht darauf, dass er, nicht für das grosse Publikum, sondern für Liebhaber und für Kenner gleichermaassen bestimmt und auf einen kleinen Raum berechnet, feiner ausgebildet, schwieriger, auch künstlicher sich darstellt, weil im kleineren Raume Manches sich genauer hören und unterscheiden lässt, was im grösseren Raume verschwindet, und weil die Componisten bei ihren Zuhörern mehr Fertigkeit und Uebung im Hören voraussetzen durften. Ein K.stück soll daher ein Kunstprodukt im höchsten Sinne des Wortes sein; der Satz muss mehr zergliedert, die Melodie feiner nüancirt, die Ausarbeitung sorgfältiger erscheinen, als in den Werken der anderen Gattungen. Der Kammerstyl erfordert die grösste Correctheit und Eleganz und die tiefste Kenntniss des reinen Satzes, weil bei dieser Gattung der Musik, die vorzugsweise vor Kennern und bei schwacher Besetzung vorgetragen wird, Härten und Satzfehler leicht bemerkt werden. Die grossen Meister der Musik, auf welchen Gebieten ihrer Kunst sie auch immer vorzugsweise thätig waren, haben sich zu eigener Genugthuung immer bemüht, auch der keuschen Muse der K. ihre Huldigung durch fein gestaltete Werke dieser Art darzubringen; auffallende Ausnahmen bilden nur Gluck, Meyerbeer und Rich. Wagner, die ihre Thätigkeit ausschliesslich dem dramatischen Musikstyle zuwendeten. Im weiteren Sinne gehören zu dem Kammerstyle: Sinfonien und Concertouverturen, Instrumentalconcerte, Concertarien (Concertmusik); ferner Sonaten, sowie Duos, Trios (Terzette), Quartette u. s. w. bis hinauf zum Octett und Nonett für Instrumente und Stimmen, endlich Solos, Variationen, Nocturnes, Serenaden für Streich- oder für Blasinstrumente (K. im engeren Sinne). — Das zur speciellen Geschichte der K. Gehörige lese man in dem Artikel Instrumentalmusik nach.

Kammermusiker heissen im Allgemeinen die in einem fürstlichen Orchester, in einer Hofkapelle angestellten Musiker, welche ihren Gehalt aus der Privatkasse ihres Dienstgebers empfangen. In Kapellen, wo es zwei Kategorien von Musikern, K. und Hofmusiker giebt, ist der Titel K. der höhere und wird durch eine gewisse Dienstzeit erlangt oder als Auszeichnung besonders verliehen.

Kammerregister. Bei den im Chorton (s. d.) stehenden Orgeln waren bisweilen mehrere Stimmen in den Kammerton gestimmt, damit der Organist, ohne zu transponiren, die vocalen und besonders die instrumentalen Kirchenmusiken begleiten konnte. Diese Stimmen hiessen K. (s. auch Gedackt).

Kammersänger ist das Prädikat jedes im Dienste eines Hofes stehenden Sängers, der in der Hofkirche oder im Hoftheater und im Hofconcerte zu singen hat. Die Kategorie der Hofkirchen- oder Hofopernsänger ist die den K.n untergeordnete. Oft ist der Titel K. nichts als eine fürstliche Gunst-

bezeugung, mit der keinerlei Pflichten des betreffenden Künstlers, wohl aber mitunter ein Ehrengehalt verbunden ist.

Kammerstimme, s. Gedackt.

Kammerstyl, s. Kammermusik und Styl.

Kammerton oder Kapellton, s. zunächst Chorton. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war der K., d. h. die gewöhnliche Stimmung der zur Kammermusik erforderlichen Instrumente (jetzt aber die allgemein als alleinige Norm übliche Instrumentenstimmung), die mit den damaligen Blasinstrumenten gleich hochstehende Stimmung, welche immer einen ganzen Ton tiefer war als der Chorton, der der Ton der älteren Orgeln zu sein pflegt. Man ging bei dieser Feststellung von der Ansicht aus, dass die Kammermusik wegen des beschränkten Locals nicht so scharf und durchdringend zu sein brauche, als die Stimmung der Orgel, die einen weit grösseren Raum auszufüllen habe. Gewöhnlich musste man daher bei einer Kirchenmusik die Orgelstimme um einen Ton tiefer spielen, als die begleitende Instrumentalmusik. Erst neuerdings wurden auch die Orgeln durchgehends im K. gestimmt. Dieser letztere kam übrigens im Laufe der Zeit dem alten Chorton immer näher. Die Gründe, welche dies Hinaufschrauben in die Höhe veranlassten, war die Rücksicht auf den Glanz und die Kräftigkeit der Streichinstrumente, die je höher gestimmt, um so durchgreifender erklangen. Endlich kam es dahin, dass die K.stimmung an verschiedenen Orten erheblich differirte, so dass, während Scheible den K. zu 400 Schwingungen in der Sekunde auf a^1 annahm, um 1850 in der Italienischen Oper 424, in der Grossen Oper zu Paris 431, in der Berliner Hofoper sogar 437 Schwingungen auf a^1 kamen, abgesehen davon, dass fast jedes Orchester einen eigenen K. hatte, der innerhalb dieser Gränzen höher oder tiefer stand. Dem tiefgefühlten Bedürfniss nach einem einheitlichen K., der mit Rücksicht auf die Sänger nicht zu hoch gesetzt war, kam zunächst nach Anhörung einer *ad hoc* berufenen Versammlung von Akustikern und Musiknotabilitäten die französische Regierung entgegen, indem sie in Frankreich eine allgemeine Normalstimmung aufstellte und einführte, welche nach und nach auch von den meisten grossen Orchestern des Auslandes, namentlich Deutschlands, adoptirt wurde, allein noch immer leider weit davon entfernt ist, allgemein angenommen zu sein (s. *A*). Früher gab es neben dem K.- und Chorton noch einen dritten Stimmton, Cornetton (s. d.) genannt.

Kammervirtuose ist wie Kammersänger in der Regel nichts, als ein auszeichnender Titel, den Fürsten hervorragenden Concertspielern als Zeichen besonderer Anerkennung verleihen.

Kampuk oder Ketut ist der Name eines Schlaginstruments im indochinesischen Musikkreise, dessen tonerzeugender Theil aus derselben Metallmischung wie der Gong (s. d.) gefertigt ist. Dieser Theil hat die Form einer kleinen Schüssel mit Deckel und wird derselbe in einem Holzgestell geführt. Tönend erregt man denselben durch einen belederten Klöpfel. Ein Sortiment solcher Schüsseln wendet man wie den Gambang (s. d.) im Ensemble an. 2.

Kanal, Windrohr oder Schlauchrohr, letzteres eine veraltete Benennung, ist die in jeder Orgel befindliche, aus Brettern mit Leim und hölzernen Nägeln winddicht zusammengesetzte, länglich viereckige Röhre, durch welche der Wind aus den Bälgen in die Windladen der Orgel geleitet wird. Es giebt Haupt- und Nebenkanäle, und die Weite derselben hängt von dem grösseren oder geringeren Quantum des Windes ab, welches der betreffende K. aufzunehmen bestimmt ist; je grösser die Anzahl der vorhandenen Stimmen einer Orgel und je ausgedehnter ihre Dimensionen, um so mehr Wind ist für die verschiedenen Kanäle erforderlich. Von den Arten der Kanäle sind zu nennen: 1) Der Hauptkanal, welcher ungetheilt oder getheilt sein kann (s. Hauptkanal und Getheilt). 2) Die Nebenkanäle, welche den Wind erst aus dem Hauptkanal erhalten und ihn den Windladen zuführen. Jede Orgelab-

theilung bedarf wenigstens eines Nebenkanals, nach Umständen, die von der Grösse derselben abhängig sind, auch deren zwei und mehr; in diesen befindet sich das zu jeder Abtheilung gehörende Sperrventil, der Tremulant und auf ihnen die sogenannte Schwebung oder der Bock. 3) Die Kniestücke, s. Gebrochener (gekröpfter) Kanal. — Winddichtigkeit ist ein Haupterforderniss aller Kanäle, weshalb sie von innen nicht nur mit heissem Leim und Bolus zu mehreren Malen sorgfältig ausgestrichen sein, sondern die Verbindungen des Hauptkanals mit den Nebenkanälen, sowie diese unter sich und mit den Kniestücken auch doppelt und glatt beledert werden müssen.

Kanalschnauzen nennt man die Schlünde an den Windkanälen der Orgel, welche dazu bestimmt sind, den Wind aus den Bälgen aufzunehmen.

Kanalventil, s. Contraventil.

Kancka, Joseph **von**, ein musikkundiger Dilettant, war zu Ende des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts Landesadvocat in Prag und als fertiger Clavierspieler wie als geschmackvoller Componist rühmlich daselbst bekannt. Tänze für Orchester von ihm, sowie Variationen für Pianoforte und andere für Violine und Viola sind 1796 im Druck erschienen. Hochgestellt wurde auch eine Cantate, die er zum Jubiläum des Grafen von Spork in Musik gesetzt hatte.

Kandele, ein finnisches Saiteninstrument von der ungefähren Grösse einer Violine, das mit den Fingern gespielt und von den Eingeborenen besonders beim Vortrag ihrer Zaubersprüche und Zauberlieder gebraucht wurde. Einer altfinnischen Sage nach war das Instrument von dem vornehmsten Landesgott, Wäinämöin, erfunden und der Nation geschenkt worden. Da es aber kein Mensch zu behandeln vermochte, so stieg er selbst hernieder, sang und spielte darauf, dass die Thiere des Waldes, die Vögel und Fische dieser Musik lauschten und ihm selbst vor Rührung die Thränen wie Perlen auf das Gewand fielen.

Kandler, Franz Sales, deutscher Musikgelehrter, geboren am 23. Aug. 1792 zu Kloster-Neuburg in Unterösterreich, war der Sohn eines Lehrers, der ihn 1802 als Sängerknabe in den kaiserl. Convict zu Wien brachte. Dort wurde K. zugleich für die Universitätsstudien vorbereitet und kämpfte sich als Student durch Unterrichtsertheilung mühsam durch das Leben, bis er 1815 beim Hofkriegsrath angestellt wurde. Seiner Sprachkenntnisse wegen ward er 1817 nach Venedig und 1821 zur kaiserl. Armee nach Neapel versetzt. Als Feldkriegsconcipist 1826 wieder nach Wien zurückberufen, starb er am 26. Septbr. 1831 in dem nahe gelegenen Kurort Baden an der Cholera. Seinen zehnjährigen Aufenthalt in Italien hatte er zu gründlichen Forschungen über italienische Musik benutzt; die Archive und Bibliotheken zu Venedig, Mailand, Bologna, Rom, Neapel u. s. w. hatte er sich zugänglich gemacht und mit scharf kritischem Auge die dort aufbewahrten Schätze einer eingehenden Untersuchung unterzogen, um ein möglichst vollständiges Bild von der Glanzzeit italienischer Kunst und ihrem Verhältniss zur Gegenwart zu erlangen. Abhandlungen in den verschiedenen musikalischen Zeitschriften gaben von den so gewonnenen Erfahrungen Kunde, aber die Gesammtresultate zu ordnen und zu ergänzen stand er gerade im Begriff, als ihn leider der Tod ereilte. Sonst hat man noch von ihm zwei grössere Werke: »*Cenni storico-critici intorno alla vità ed alle opere del celebre compositore G. Ad. Hasse, detto il Sassone*« (Venedig, 1820; 2. Aufl. Neapel, 1820) und »Ueber das Leben und die Werke Palestrina's, nachgelassenes Werk, mit Vorrede und Anmerkungen versehen von R. G. Kiesewetter (Leipzig, 1834). In diesen Arbeiten, sowie in seinen zerstreuten musikalischen Aufsätzen in der Wiener musikalischen Zeitung bethätigt sich K. als ein vielseitig gebildeter, mit theoretischen und praktischen Musikkenntnissen reich ausgerüsteter Gelehrter, dessen frühen Tod die Kunstgeschichte zu beklagen hat.

Kanejhi, ums Jahr 1680 n. Chr. Kaiser von China, hat sich nicht allein

durch Studium der alten Schriften über Musik und durch eigene Composition vieler Melodien bei seinem Volke ein bleibendes Gedächtniss erworben, sondern auch durch noch vorhandene Schöpfungen zur Verbreitung und Hebung der vaterländischen Kunst beigetragen. Die hervorragendste derselben war die Akademie der Musik, der er seinen drittgeborenen Sohn als Präsidenten vorsetzte, und eine nicht minder erwähnenswerthe: dass er das Buch »Die wahre Lehre des Ly-lü« in vier Büchern schreiben liess, dem ein fünftes Buch angehängt war, welches von der europäischen Musik handelte. †

Kanne, Friedrich August, talentvoller deutscher Dichter und Componist, geboren am 8. März 1778 zu Delitzsch in Sachsen, studirte anfangs die Rechte in Leipzig und Wittenberg, wandte sich aber dann ausschliesslich der schönen Literatur, der Aesthetik und besonders der Tonkunst zu. Um sein Leben zu fristen, wurde er Sekretär eines anhalt-dessau'schen Prinzen, ging aber nach Verlauf eines Jahres nach Dresden, wo er Compositionsstudien beim Cantor Weinlig oblag und eine von ihm gedichtete und componirte Cantate »An die Tonkunst« mit grossem Beifall öffentlich aufführte. Im J. 1801 begab er sich nach Leipzig und veröffentlichte daselbst viele seiner Gesänge, besonders Balladen. Um 1806 finden wir ihn in Wien im Palaste des Fürsten von Lobkowitz, welcher für ihn grossmüthig sorgte. K. dichtete und componirte nun seine erste Oper: »Orpheus« und sah dieselbe bei ihrer Aufführung in Wien, im J. 1807, höchst beifällig aufgenommen. Eine zweite Oper, »Fernando und Miranda« (1808), befestigte seinen Ruf und veranlasste 1809 seine Berufung als Kapellmeister des Theaters in Pressburg. Diese gute Stellung verliess er aber bald wieder, wie noch so manche andere, in die er durch einflussreiche Empfehlung rückte, und kehrte immer wieder nach Wien zurück, schrieb Concert- und Theaterkritiken und redigirte die letzten Jahrgänge der Wiener musikalischen Zeitung. Immer mehr herunterkommend, ergab er sich noch mehr wie bisher einem ungeregelten Leben und musste, um auch dieses bestreiten zu können, zuletzt sein schönes Talent um wenige Groschen für Gelegenheitsgedichte preisgeben. Endlich unterlag er, jeden ärztlichen Beistand verschmähend, den Folgen seiner Ausschweifungen. K. starb am 16. Decbr. 1833 in Wien. — Ausser den schon genannten, hat er noch folgende, meist auch selbstgedichtete Opern, Singspiele und Dramen in Musik gesetzt: »Die Elfenkönigin«, »Die Belagerten«, »Deutscher Sinn«, »Sappho«, »Die eiserne Jungfrau«, »Lindana«, »Malwina«, »Schloss Theben«, »Der Untergang des Feenreichs« und »Die Zauberschminke«; sodann viele Lieder, Balladen, Cantaten, eine Messe, Sinfonien, Streichquartette u. s. w., von denen auch manches, da es gedruckt erschien, bekannt geblieben ist.

Kannegiesser, Justus Jacob, häufig aber unrichtig Kannengiesser geschrieben, geschickter deutscher Violinist und Componist für sein Instrument, geboren 1732 in Hannover, war um 1755 als Kammermusicus beim Prinzen von Würtemberg in Berlin angestellt und wurde 1786 in die königl. Kapelle daselbst gezogen. Auch als einsichtsvoller Gesanglehrer war er dort sehr geschätzt. Als königl. Kammermusiker 1798 pensionirt, starb er am 15. Febr. 1805 zu Berlin. Sein Spiel und seine Violincompositionen hatten den vollen Beifall der Kenner seiner Zeit; die letzteren sind aber ungedruckt geblieben und verloren gegangen. Dagegen hat man noch von ihm in Berlin erschienene Duette für zwei Sopranstimmen und einige Romanzen.

Kanon (*κανών*) war der griechische Name für das Griffbrett (s. d.) der Kitharainstrumente (s. d.). »Auch hiess K. der Theil des anthiphonischen Monochordes, welcher zwischen den beiden festen Stegen liegt. Hiernach, sagt Porphyrios (p. 207) und nicht nach dem K. der Kithara, wären die Pythagoräer Kanoniker genannt worden« (v. Drieberg, »Wörterbuch der griechischen Musik«, Berlin, 1835, S. 65). »Das anthiphonische Monochord diente niemals zum Spiel, sondern blos zur Feststellung der Verhältnisse der Symphonien, indem darauf die Klänge der Intervalle zusammen angeschlagen werden können.«

»Der Obertheil dieses Monochords zwischen den festen Stegen führt den Namen K. Dieser K., oder harmonisches Richtscheit, wurde schon vom Instrumentenmacher mit der grössten Genauigkeit in diejenigen Theile zerlegt, welche die Symphonien erfordern; dies nannten die Pythagoräer (Aristid. p. 117): die Theilung des K.s (s. Kanonik). Die Theilung der Saite geschah erst durch den beweglichen Steg. Sollte nämlich das Monochord (s. d.) gebraucht werden, so wurde der bewegliche Steg auf diejenigen Stellen des K.s hingeschoben, welche als die Sitze der Symphonien bezeichnet waren, dann die beiden Theile der Saite zusammen angeschlagen, und die Reinheit des Intervalls mit dem Gehör beurtheilt« (v. Drieberg, a. a. O. S. 11 und 12). Dagegen erklärt D. G. Türk (»Anleitung zu Temperaturberechnungen«, Halle und Leipzig, 1806, S. 34): »Das Monochord ist ein, nicht zum Spielen, sondern bloss zum Ausmessen der Tonverhältnisse bestimmtes Instrument.« »Vermittelst eines dazu gehörigen sogenannten Läufers oder beweglichen Steges, welcher unter die Saiten auf die jedesmal dazu erforderliche Stelle gesetzt wird, kann man die Intervalle nach der Länge der Saiten ausmessen. Dieser Bestimmung gemäss wird ein solches Instrument, oder wie Andere wollen, nur die darauf gezogene Saite, auch wohl blos der zum Abmessen bestimmte Raum, welcher sich zwischen den beyden äussersten festen Stegen (Sätteln, Erhöhungen) befindet, ein K. genannt. O. T.

Kanonik (*κανονική*), Theilung des Kanons (s. Kanon), bezeichnete bei den Griechen die mathematische Klang- und Intervallenlehre. »In so fern die mathematische Klanglehre oder die sogenannte K. sich blos auf Tonberechnungen einschränkt, ist sie eine Wissenschaft, welche durch verschiedene Rechnungsarten das Verhältniss der Töne zu einander finden lehrt. Nächstdem bestimmt auch die mathematische Klanglehre, in Verbindung mit der Akustik, durch Ausmessungen die erforderliche Grösse und Figur der musikalischen Instrumente und ihrer einzelnen Theile. Kürzer sagen daher Andere: ‚Die K. ist die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äusseren Maasse und Verhältnisse.‘ Der mathematischen Klanglehre pflegt man die physikalische, oder der K. die Akustik entgegen zu setzen. Diese letztere untersucht, wie ein Klang, vorzüglich aber ein für die Musik brauchbarer Ton erzeugt wird; wodurch die Verschiedenheit der Töne entsteht; wie sich der Ton fortpflanzt u. s. w.« (D. G. Türk, »Anleitung zu Temperaturberechnungen«, S. 1). — Jetzt fasst man den Begriff Akustik weiter, K. dagegen enger, so dass die letztere nur einen Theil der mathematischen Akustik ausmacht. Nach dieser Auffassung hat es die K. nur damit zu thun, die Tonhöhe (absolute oder relative) der Bestandtheile von Zusammenklängen, Tonleitern, Tonsystemen und Temperaturen zu berechnen. In diesem Sinne ist der Begriff K. auch hier gefasst, und man findet daher alles andere, was früher noch mit zur K. gerechnet wurde, bereits unter »Akustik« und in den specielleren Artikeln über akustische Fragen mitgetheilt.

Die K. in diesem engeren Sinne wird von einigen Schriftstellern bezeichnet als arithmetischer Theil der theoretischen Musik, als harmonikale oder musikalische Rechenkunst, als Rationalrechnung, als Tonberechnung u. dgl. m. Ueber die Bedeutung dieser Wissenschaft lässt sich H. Chr. Koch (»Musik. Lexikon«, Frankf., 1802, S. 297 ff.) wie folgt aus: »Einen langen Raum der Vorzeit hindurch, bis gegen das Ende des ersten Viertels des verwichenen Jahrhunderts, wurde sie als die Hauptwissenschaft der ganzen Tonkunst betrachtet. So gewiss sie dieses auch nicht sein kann, so wird man sich doch über den ihr beygelegten Vorzug nicht wundern, wenn man bedenkt, dass nur durch diese Wissenschaft das ehemals noch sehr unvollkommene Tonsystem berichtigt werden konnte, und dass sie das einzige Hülfsmittel war, wodurch alle in der Musik zu gebrauchenden Töne in eine völlig zusammenhängende Ordnung, und in ein für unser Ohr brauchbares Verhältniss gebracht werden mussten; — ein Gegenstand, welchen ins reine zu bringen, der menschliche Geist viele Jahrhunderte hindurch sich vergebens angestrengt hatte.« »Kurz,

ehedem glaubte man, der ganze Werth der Tonkunst beruhe einzig und allein auf richtigen und unter einander in Verbindung gebrachten Tonverhältnissen, die doch nur erst das Material zur Erreichung des Endzweckes der Kunst ausmachen; und daher kam es, dass man der K. einen zu hohen Werth beylegte. Allein man hat schon mehrmals bemerkt, dass, was ehedem hierbey zu viel geschah, anjetzt zu wenig geschieht, und dass man diese Wissenschaft, woraus sich nicht allein mancher Gegenstand, die harmonische Verbindung der Töne betreffend, erklären lässt, sondern die insbesondere auch bey der Kenntniss und Beurtheilung des Baues der musikalischen Instrumente von grossem Nutzen ist, ganz vernachlässigt, und als unbrauchbare und nur pedantischen Köpfen eigene Grillen, verachtet.« Auch D. G. Türk (a. a. O., Vorerinnerung S. IV.) klagt: »Uebrigens will ich zwar gern zugeben, dass unsere Vorfahren dem arithmetischen Theile der Musik einen allzu hohen Werth beylegten; allein dessen ungeachtet sollte der Theoretiker auch in dieser Wissenschaft nicht ganz ein Fremdling seyn, weil sich daraus unstreitig viel wirklich Nützliches erklären lässt. Sehr wahr schreibt der verdienstvolle Forkel in der Einleitung zur allgemeinen Geschichte der Musik, S. 30: ‚Es war eine Zeit, in welcher die ganze musikalische Theorie bloss in Rechnungen bestand etc.‘ Weiter unten setzt er hinzu: ‚Doch diese Zeiten sind vorüber, und was ehedem zu viel geschah, geschieht nun vielleicht zu wenig.‘ — Möchte doch das gegenwärtige Lehrbuch zur Verbreitung dieser, jetzt so selten gewordenen, Kenntnisse etwas beytragen!« — Und noch ist es in Musikerkreisen nicht anders geworden, trotz der bedeutenden Fortschritte, welche die Akustik in den letzten Jahrzehnten gemacht hat, und trotz der grossen Bedeutung, welche der Anwendung der Mathematik auf die Physik jetzt allgemein zugestanden wird. Hielt doch ein königl. Professor der Musik noch im vorigen Jahre (s. »Berliner Musikzeitung«, Jahrg. 1874, S. 109) die Anfangsgründe dieser Wissenschaft, wie ich sie in meinem »Elementarbuche der musikal. Harmonie- und Modulationslehre« (Berlin, Rob. Oppenheim, 1874) mitgetheilt habe, für ein »seitenlanges Schwelgen in Integral- und Differenzialrechnungen«.

Den Grund zu dieser Wissenschaft hat bekanntlich Pythagoras gelegt. Joh. Georg Neidhardt macht hierüber folgende Mittheilungen: »Ob zwar die Menschen der ersten Welt schon ihr Divertissement in der Englischen Kunst, der Musique, gesucht haben, so ist es dem ungeacht eine ziemliche Zeit vor menschlichen Augen verborgen geblieben, dass die musikalischen Thone mit gewissen proportionibus so erstaunens-würdig verknüpfet sind. Denn es hat allererst Pythagoras die Ehre, dass ihm die Erfindung dieses übermenschlichen Geheimnisses von allen Federn zugeschrieben wird: wiewohl sie wegen einiger kleinen Umstände manchmal unter einander dissoniren. Unter den ältesten verdient des Nicomachii, eines Pythagorischen Musici, die vornehmste Stelle, welche sich folgendermassen davon verlauten lässt: ‚Als Pythagoras einst den Gedanken nachhieng, ob man nicht dem Gehöre etwan mit einem gewissen und unbetrüglichen Mittel könte zu statten kommen, desgleichen das Gesichte an dem Cirkel, Lineal, oder auch an dem Diopter, das Gefühle aber an der Wage oder Mass hat, und bey einer Schmiede-Werckstatt vorüber spazierte, so hörte er durch eine göttliche Schickung die eisernen Hämmer auf dem Ambosse arbeiten, und vollkommen accordirende Thone unter einander von sich geben; nur zwey ausgenommen. Er vernahm aber darunter die Consonantien, Octave, Quinte und Quarte, und merckte, dass zwar der Thon, welcher sich zwischen der Quarte und Quinte hören liess, an und für sich selbst dissonirte, sonsten aber in Ansehung des tiefsten wohl ausfüllete. Er machte sich derhalben, da ihn gleichsam Gott seines Wunsches gewähret hatte, in die Werckstatt freudig hinein, und befand nach unterschiedlichen Experimenten, dass der Unterschied der Thone von dem Gewichte der Hämmer, nicht aber von der Stärcke der Arbeiter, oder von der Figur der Hämmer, oder von der Verkehrung des geschmiedeten Eisens herrührte. Damit gab er auf die Schwere accurat achtung,

und nachdem er eben dergleichen Gewichte abgewogen, so gieng er mit sich selbst zu rathe, und hieng 4 Seyten gleicher Materie, Länge, Dicke und Schwere an einen Balcken, welcher bei einem Mauer-Winckel quer über eingemacht war (damit auch dadurch der Accuratesse des Experiments nichts abgienge, oder ein Argwohn auf die Balcken fiele, als hätte einer was besonders vor dem andern, wenn sie verwechselt würden) und band jedweder ein Gewicht unten an. Nachdem er also die Länge der Seyten gantz und gar gleich gemacht, und darnach immer zwey und zwey zusammen angeschlagen hatte, so fand er die vorgedachten Consonantien, nachdem er eine gegen die andere hielt. Denn er erfuhr, dass die schwerste mit der leichtesten eine Octave ausmachte. Jene aber war von 12 gewissen Pfunden; diese von 6. Und also eignete er der Consonantie, der Octave, *rationem duplam* zu, welche auch die Gewichte ausmachten. Weiter erfuhr er, dass die schwerste zu der leichtesten ohne eine, welche 8 Pfund hatte, eine Quinte klunge: Daher er dieser *rationem sesquialteram* zueignete, in welcher auch die Gewichte stunden. Noch weiter erfuhr er, dass diese schwerste mit derjenigen, die ihr am nächsten, und dem Gewichte nach kleiner als sie, aber grösser als die übrigen war, und 9 Pfund hatte, eine Quarte von sich gab, wie die Gewichte beschaffen waren; diese aber befand er in *ratione sesquitertia*, da sie sonsten mit der leichtesten in *ratione sesquialtera* war: Denn 9 verhält sich zu 6 also: gleich wie die leichteste ohne eine, von 8 Pfunden, zu der von 6 in *ratione sesquitertia*, zu der aber von 12 in *sesquialtera* war. Was also zwischen der Quinte und Quarte war, das heist, dasjenige, umb wie viel die Quinte grösser als die Quarte ist, das wurde gewiss gemacht, es sei in *ratione sesquioctava* wie 9 zu 8. — p. 10. seqq. (Edition. Meibom.).' So weitläufftig aber als Nicomachus von diesem Handel schreibet, so kurtz ist er, wenn er es beschreiben sol, wie Pythagoras mit den gefundenen Proportionibus auf dem Monochorde umbgegangen sey. Jedoch trifft man es bey Gaudentio an. Dieser gedenckt, er habe erstlich die Linie des Monochordi in 12 Theile getheilet, und darnach den Steg auf die Punkte 6. 8. 9. gesetzt, ein *intervallum* nach dem andern laut der gefundenen *proportionum* zu hören.

12. 9. 8. 6. — 6 8 9 12.

c. f. g. $\bar{c}$.

Darnach habe er auch ein *intervallum* nach dem andern in *radice* aufgetragen, das ist, die Linie allezeit in die Theile des grössern *termini* getheilet, und den Steg auf den Punkt des kleinen gesetzt,

$$12 - 6 = 2 - 1. \text{ Octava}$$

$$\left.\begin{matrix} 12 - 8 \\ 9 - 6 \end{matrix}\right\} = 3 - 2. \text{ Quinta}$$

$$\left.\begin{matrix} 12 - 9 \\ 8 - 6 \end{matrix}\right\} = 4 - 3. \text{ Quarta}$$

$$9 - 8 \text{ Tonus.}$$

1. 2. — 2. 3. — 3. 4.

8. 9.

In beyderley Schematibus geben die Theile des grössern *termini* den tieffen, und die Theile des kleinern den hohen *clavem*. *Vide Gaudentium* p. 12. seq. (Edition. Meibom.). Boethius macht den Schmid noch umb einen Knecht oder Jungen ansehnlicher, und giebt vor, sie hätten eins *à quinque* gehämmert; der fünffte aber habe eine falsette von sich gegeben, und sich also der Mühe nicht verlohnet. Music. Lib. I. Cap. 10. 11. Und von diesem schreiben es die

jüngern Auctores meistentheils aus.« In Beziehung auf das mitgetheilte Experiment des Pythagoras bemerkt Neidhardt (a. a. O. S. 14) ganz richtig: »Wenn sichs nur bey dem Haupt-Wercke nicht auch an etwas stiesse. Denn es geben die Seyten die besagten Thone nimmermehr von sich, man mag sie mit denselben Gewichten beschweren wie man wil: welches der berühmte Mathematikus Galilaeus à Galil. zu erst wil angemercket haben. Es ist auch nach der Hand die Regel auffkommen, dass in solchen Fällen die Proportion des Gewichts müsse dupliciret werden. Und dieses trifft ein. *Vid. Kircheri Musurg. Lib. VI. Cap.* 2. *Prinzii Exercitat. Musicae.*« »Es nimmt mich nur Wunder, dass sich nicht zum wenigsten ein Aristoxeneer (welche Leute alle Intervalle nach dem blossen Gehöre einrichteten, und also abgesagte Feinde der Pythagoreer waren) die Mühe gegeben hat, das Experiment nachzumachen: weil er eine ziemliche Gelegenheit gefunden hätte, seine Feinde bey ihrer Lehre umb etwas zu prostituiren. Es ist ohne dem ein Ding, welches mit schlechten Unkosten kan untersucht werden.«

Die Anhänger der harmonischen Grundsätze des Pythagoras hiessen bei den Griechen Pythagoräer. »Diese Grundsätze betreffen vornehmlich die Lehre vom Klange und die Grössenbestimmung der Intervalle. Vom Klange giebt es, den Pythagoräern zufolge, zwei Erklärungen, eine wissenschaftliche und eine physikalische. In wissenschaftlicher Hinsicht sagen sie (Nicom. p. 7): der Klang sei die Tonhöhe eines musikalischen Lautes ohne Breite. In physikalischer Hinsicht aber sagen sie (Porph. p. 192): der Klang sei eine gewisse Erschütterung der Luft; denn die Saite klinge nicht selbst, sondern sie sei nur der Gegenstand, wodurch der Luft eine solche Bewegung mitgetheilt werde, die wir, mit dem Gehör wahrnehmend, einen Klang nennen. Die Höhe und Tiefe eines Klanges hat, derselben Lehre zufolge, ihren Grund in der grösseren oder geringern Anzahl von Lufterscheinungen.« »Ferner verhalten sich, nach ihrer Behauptung, die Luftschwingungen der höheren und tieferen Klänge umgekehrt zu einander, wie die Theile der klingenden Körper, durch welche die Klänge hervorgebracht werden. Dieser Hypothese suchten sie durch praktische Versuche einen Grad von Gewissheit zu geben. Nach Porphyrios (p. 293) nehmen einige vier Blattflöten von gleicher Hölung, deren Länge nach den Verhältnissen der Symphonien eingerichtet war, und die, zwei und zwei angeblasen, die drei Symphonien (Octave, Quinte und Quarte) angaben. Andre nehmen nur zwei Blattflöten« u. s. f. (v. Drieberg, »Wörterbuch der griech. Mus.« S. 128). »So haben die Pythagoräer ihre Untersuchungen fast ins Unendliche vervielfältigt« (v. Drieberg, »Die mathemat. Intervallenlehre der Griechen«, Berlin, 1818, S. 8). »Endlich theilte man auch eine gespannte Saite, vermittelst eines verschiebbaren Steges, in die den Symphonien zukommenden Abtheilungen« (s. Kanon). »Dieses Verfahren wurde allen andern vorgezogen, und das dazu gebrauchte Instrument ein Monochord*) (s. d.) genannt« (v. Drieberg, »Wörterbuch«, S. 129). Nach der Benutzung dieses Instruments nannte man die Pythagoräer auch »Kanoniker« (s. d. u. Kanon).

Um die Verhältnisse der Consonanzen zu entdecken, schoben sie den beweglichen Steg, bei fortwährendem Anschlagen beider Theile der Saite, von einem Ende des Kanons nach dem andern zu. Fanden sie nun eine Consonanz, so massen sie die Grösse beider Theile mit dem Zirkel nach. Sie fanden auf diese Weise die Saitenlängen für die Quarte, Quinte und Octave ganz richtig $= {}^3/_4$, ${}^2/_3$ und ${}^1/_2$. »Hiermit hörte der Gebrauch des Monochords auf, indem vermöge der symphonischen Verhältnisse (nämlich jener drei Consonanzen) die Verhältnisse der Diaphonien (d. h. aller anderen Intervalle) durch Schlüsse gefunden werden« (v. Drieberg, »Wörterbuch«, S. 12). Zu welchen Resultaten

*) Sie beschränkten sich aber nicht gänzlich auf dieses Instrument. Marpurg nennt und beschreibt („Kritische Einleitung in die Gesch. und Lehrsätze der alten und neuen Musik", Berlin, 1759, S. 146) noch das Helikon (s. d.) als zu gleichem Zwecke gebraucht.

die Pythagoräer unter Benutzung der gefundenen Verhältnisse bei Berechnung ihrer Tongeschlechte, Tonsysteme u. s. f. kamen, findet man unter »Intervallenlehre«, »Harmonielehre« u. s. f. Dort werden auch Mittheilungen über die weitere geschichtliche Entwickelung der Intervallenberechnung gegeben. Es bleibt demnach hier nur noch das zu untersuchen, was man heut zu Tage zur K. rechnet.

Die Tonhöhe eines Klanges ändert sich bekanntlich, bei sonst gleichbleibenden Bedingungen, in gesetzmässiger Weise:

I. mit der Länge der Schallwellen (s. d.);
II. mit der Stärke oder Dicke der Tonquelle, d. h. des klingenden Körpers (s. Akustik);
III. bei Saiten u. dgl. mit dem Gewicht, welches die Spannung (s. d.) hervorbringt;
IV. mit der Länge der Tonquelle (s. Akustik);
V. mit der Dauer der einzelnen Schwingung (s. Schwingungsdauer);
VI. mit der Schwingungszahl (s. d.).

Es lässt sich daher die Tonhöhe eines Klanges auf sehr verschiedene Weise bestimmen. Ebenso könnte man, bei der Bestimmung von Tonhöhen von einem gegebenen Tone aus, sehr verschiedene Wege einschlagen, sobald man nur einmal die betreffenden Gesetze kennt; man könnte nämlich das Verhältniss der Tonhöhe der verglichenen Klänge angeben, indem man bestimmt, in welchem Verhältnisse sich eine der genannten Bedingungen verändert, während alle andern Bedingungen sich gleichbleiben. — Die Länge der Klangwellen benutzt man nun nur zur ganz allgemeinen Unterscheidung der Octavlage (s. Achtfüssig etc.). Bei Bestimmung nach der Stärke oder Dicke des klingenden Körpers resp. nach dem Gewichte der Spannung ergeben sich nicht einfache Verhältnisse, sondern quadratische, d. h. die Tonhöhe wächst nur, wie die Quadratwurzel der Dicke des klingenden Körpers abnimmt, resp. wie die Quadratwurzel des Spannungsgewichts zunimmt. Somit bleiben als einfache Bestimmungen der Tonhöhe nur diejenigen, welche sich auf die Länge des klingenden Körpers, auf die Schwingungsdauer oder auf die Schwingungszahl stützen. Die Bestimmungen nach Saitenlängen oder nach der Schwingungsdauer ergeben stets verkehrte Verhältnisse, da die Tonhöhe in demselben Verhältnisse wächst, in welchem Saitenlänge oder Schwingungsdauer kleiner werden. Am einfachsten und anschaulichsten ist es demnach, sich bei Bestimmung der Tonhöhe auf die Schwingungszahl zu stützen, denn mit ihr steht die Tonhöhe im geraden Verhältnisse (s. Akustik).

Bei Bestimmung der Tonhöhe nach der Schwingungszahl lassen sich nun wiederum verschiedene Wege einschlagen. So könnte man, um mehrere Töne nach ihrer Tonhöhe zu bestimmen, angeben, wie viel Schwingungen jeder einzelne Ton in einer Zeitsecunde macht. Hier hätte man die Tonhöhe durch Angabe der sogenannten absoluten Schwingungszahlen bestimmt; dabei wäre jede weitere Berechnung überflüssig, denn bei Berechnungen sind ja unbekannte Grössen zu suchen. Man bestimmt daher die Tonhöhe gewisser Klänge von einem als bekannt angenommenen Tone aus, indem man angiebt, in welchen Verhältnissen die Schwingungszahlen der gesuchten Töne zu der Schwingungszahl des bekannten Tones stehen. Demnach kann man die Tonhöhe des einen Tones in einem Intervall bestimmen, indem man angiebt, wie sich die Schwingungszahl dieses Tones zur Schwingungszahl des andern Intervalltones verhält, und somit lässt sich jedes Intervall durch ein Zahlenverhältniss ausdrücken. In früherer Zeit glaubte man, dass von der Art dieses Zahlenverhältnisses der Charakter des Intervalls abhinge; man betrachtete daher diese Verhältnisse, die man »*Rationes*«, fälschlicher Weise auch wohl »*Proportiones*« (s. D. G. Türk, a. a. O. S. 27 Anm.) nannte, genauer, und unterschied sie, je nachdem die kleinere Zahl in der grösseren mit oder ohne Rest ein- oder mehrere mal ent-

halten war, sogar durch besondere Namen (s. Verhältniss), bei welcher Unterscheidung man sich indessen nur auf die Saitenlängen stützte.

Nun lässt sich die Schwingungszahl eines Klanges, zurückgeführt auf die Schwingungszahl eines anderen Klanges, also das Verhältniss des betreffenden Intervalls, auf mehrfache Weise ausdrücken, und zwar wie folgt:

I. Man giebt das wirkliche Zahlenverhältniss an, in welchem die Schwingungszahlen beider Intervalltöne stehen. So ist das Verhältniss der steigenden reinen Quint = 2:3, da immer 3 Schwingungen des höheren Tones auf je 2 Schwingungen des tieferen Tones kommen. Da nun ein geometrisches Verhältniss nicht verändert wird, wenn man beide Glieder desselben mit derselben Zahl multiplicirt oder dividirt, so kann man ein solches Verhältniss beliebig in grösseren oder kleineren Zahlen ausdrücken (erweitern oder heben). So ist

$$2:3 = 1:{}^3/_2 = {}^1/_2:{}^3/_4 = {}^2/_6:{}^3/_6 = {}^1/_3:{}^1/_2 = 4:6 = 6:9 = 180:270 \text{ etc.}$$

II. Man kann das Verhältniss des Intervalls in Bruchform darstellen, indem man die Schwingungszahl des zu bestimmenden Tones durch die Schwingungszahl des Ausgangstones dividirt. So ist die Verhältnisszahl der steigenden reinen Quint (2:3) = $^3/_2$, der fallenden reinen Quint (3:2) dagegen = $^2/_3$. Auch Brüche lassen sich erweitern und heben, ohne ihren Werth zu ändern.

III. Es kann der Logarithmus der Verhältnisszahl als Logarithmus (= *log.*) des Intervalls gesetzt werden. So ist der Logarithmus der steigenden reinen Quinte ($^3/_2$) = *log.* 3 — *log.* 2. Hierbei kann man sowohl die gewöhnlichen Brigg'schen Logarithmen, als auch die Logarithmen jedes anderen Systems verwenden. Oft benutzt man die Logarithmen des Systems der Zahl 2; da das Verhältniss der reinen Octave = 1:2 ist, so erkennt man bei Benutzung dieser Logarithmen an den Kennziffern gleich die Erweiterung oder Verengerung (s. d.) eines Intervalls.

Zur Bestimmung der Tonhöhe eines Klanges mittelst Verbindung mehrerer Intervalle lassen sich nun wiederum verschiedene Wege einschlagen; diese verschiedenen Wege sind die verschiedenen Operationen oder Rechnungsarten in der K.

A. »Die Addition der Tonverhältnisse ist eine Rechnungsart, vermittelst welcher aus zwey oder mehreren gegebenen Tonverhältnissen eins gefunden wird, das in Absicht auf die Grösse den gegebenen kleineren zusammengenommen gleich ist« (D. G. Türk, a. a. O. S. 72). Intervalle addiren heisst demnach, von einem Tone aus die Tonhöhe eines anderen Tones dadurch bestimmen, dass man nach diesem anderen Tone zu zwei oder mehr Intervalle nach derselben Seite hin abmisst. So findet man den Ton *h* von *c* aus, indem man steigende reine Quinte ($^3/_2$) und steigende grosse Terz ($^5/_4$) addirt. Man muss bei dieser Rechnungsart die Verhältnisszahlen multipliciren oder die Logarithmen addiren.

$$c:h = {}^3/_2 \times {}^5/_4 = {}^{15}/_8$$

$$log.\ c:h = log.\ \text{Quint} + log.\ \text{Terz} = (log.\ 3 - log.\ 2) + (log.\ 5 - log.\ 4).$$

Eingehenderes findet man unter Addition.

B. »Die Subtraction der Tonverhältnisse besteht darin, dass man von einem gegebenen Intervalle ein anderes abzieht, und dadurch ein drittes findet, um welches die beyden Intervalle von einander verschieden sind« (D. G. Türk, a. a. O. S. 103). Bei dieser Rechnungsart ist die Verhältnisszahl des grösseren Intervalls durch die Verhältnisszahl des abzuziehenden kleineren Intervalls zu dividiren, event. ist der Logarithmus des abzuziehenden Intervalls von dem Logarithmus des grösseren zu subtrahiren. So ist Quinte ($^3/_2$) — Quarte ($^4/_3$) = $^3/_2 : {}^4/_3 = {}^9/_8$ = Ganzton, resp. *log.* Quinte — *log.* Quarte = (*log.* 3 — *log.* 2) — (*log* 4 — *log.* 3) = *log.* Ganzton (Näheres unter Subtraction).

C. »Die Comparation (Aequiparation) oder Vergleichung der Tonverhältnisse ist eine Rechnungsart, vermittelst welcher man findet: 1. ob zwey

oder mehrere Verhältnisse eine Grösse haben, oder nicht; 2. welches davon das grössere oder das kleinere ist, und um wie viel sie von einander verschieden sind. Sie schliesst sich also gleichsam an die Subtraction an, und kann in gewisser Rücksicht, wenigstens zum Theil, als die Fortsetzung derselben betrachtet werden. Bey Tonberechnungen dient die Comparation hauptsächlich dazu, dass man durch sie erfährt, wie viel einem zu grossen Intervalle abgezogen, oder einem zu kleinen zugesetzt werden muss, wenn es das ihm zukommende reine Verhältniss bekommen soll. In so fern ist daher diese Rechnungsart unter andern vorzüglich bey der Prüfung einer Temperatur (s. d.) von entschiedenem Nutzen« (D. G. Türk, a. a. O. S. 141). Man hat bei diesem Verfahren nur die Brüche, welche das Verhältniss der zu vergleichenden Intervalle angeben, gleichnamig zu machen und dann die gefundenen Zähler mit einander zu vergleichen (s. Vergleichung der Verhältnisse).

D. Die eigentliche Multiplication der Intervalle ist nur eine fortgesetzte Addition, und wird daher vielfach auch zur Addition gerechnet. Ein Intervall wird multiplicirt, wenn man dasselbe mehrfach nach derselben Seite zu abmessen, also wiederholt zu sich selbst addiren soll. Man hat dann die Verhältnisszahl des betreffenden Intervalls in die so vielte Potenz zu erheben, als die Zahl angiebt, mit welcher man multipliciren soll; oder, was dasselbe ist, den Logarithmus des Intervalls mit derselben Zahl zu multipliciren. So ist das Zwölffache der steigenden reinen Quinte $\left(\frac{3}{2}\right) = \left(\frac{3}{2}\right)^{12} = \frac{3^{12}}{2^{12}} = \frac{531441}{524288}$, und der Logarithmus dieses Intervalls $= 12 \,.\, (log.\ 3 - log.\ 2) = 12 \,.\, log.\ 3 - 12 \,.\, log.\ 2 = log.\ 531441 - log.\ 524288$.

E. »Intervalle copuliren oder mit einander verbinden heisst: Zwey oder mehrere Verhältnisse so zusammenhängen oder an einander reihen, dass das jedesmalige zweyte Glied des vorhergehenden Verhältnisses auch zugleich zum ersten Gliede des darauf folgenden Verhältnisses wird. Diese Rechnungsart hat man zwar in verschiedenen, besonders älteren, Schriften auch die musikalische oder harmonische Multiplication genannt; allein dies abgerechnet, dass die Copulation der Intervalle oder der Tonverhältnisse nicht immer vermittelst der Multiplication ihrer Glieder geschieht, entspricht auch die erwähnte Benennung dem Erfolge dieser Rechnungsart keinesweges; weil nämlich die dadurch an einander gereihten Verhältnisse selbst nicht vervielfältigt werden, sondern gemeiniglich (wiewohl auch nicht immer) nur erweitert, oder in grösseren Zahlen zum Vorschein kommen« (D. G. Türk, a. a. O. S. 159). Im Molldreiklange $c:es:g:c^1$ finden sich folgende Intervalle

$$c:es = {}^6/_5,\quad es:g = {}^5/_4,\quad g:c^1 = {}^4/_3.$$

Sollen diese copulirt werden, so muss man jeden der Brüche erweitern mit dem Zähler jedes vorhergehenden und mit dem Nenner jedes folgenden Bruches. Somit erhält man die Brüche

$$\frac{6\,.\,4\,.\,3}{5\,.\,4\,.\,3},\ \frac{5\,.\,6\,.\,3}{4\,.\,6\,.\,3}\ \text{und}\ \frac{4\,.\,6\,.\,5}{3\,.\,6\,.\,5}\ \text{also}\ \frac{72}{60},\ \frac{90}{72}\ \text{und}\ \frac{120}{90}.$$

Man kann demnach setzen

$$c:es:g:c^1 = 60:72:90:120,$$

oder gehoben

$$= 10:12:15:20.$$

(Näheres unter Verbindung der Verhältnisse).

F. »Die Theilung (Mediation) der Tonverhältnisse ist eine Rechnungsart, vermittelst welcher man ein gegebenes grösseres Intervall in zwey, oder auch in mehrere kleinere, die zusammengenommen dem grössern gleich sind, unterscheidet, oder gleichsam zerfället« (D. G. Türk, a. a. O. S. 191). Man unterscheidet drei Arten der Theilung: die arithmetische, die harmonische und die

geometrische. Für die beiden ersten Arten verwendet man auch (nach dem Vorgange von Ebrard, »System der musik. Akustik«, Erlangen, 1866) den Ausdruck: »Interkalation«, weil es hierbei nur darauf ankommt, zwischen die beiden Töne eines Intervalls einen oder mehrere Töne so einzuschalten (zu interkaliren), dass durch diese Interkalation das grössere Intervall in mehrere kleinere zerlegt wird, die zusammengenommen dem grossen gleich sind. Es kommt dabei also nur darauf an, die Verhältnisszahl des betreffenden Intervalls in Faktoren zu zerlegen. Das könnte auf sehr verschiedene Weise geschehen. Da es aber darauf ankommt, dass die Faktoren sich in möglichst kleinen Zahlen darstellen lassen, so hat man nach folgenden Formeln zu interkaliren.

$$\text{I. } \frac{n+1}{n} = \frac{2.n+1}{2.n} \cdot \frac{2.n+2}{2.n+1} = \frac{3.n+1}{3.n} \cdot \frac{3.n+2}{3.n+1} \cdot \frac{3.n+3}{3.n+2},$$

$$\text{II. } \frac{n}{n+1} = \frac{2.n}{2.n+1} \cdot \frac{2.n+1}{2.n+2} = \frac{3.n}{3.n+1} \cdot \frac{3.n+1}{3.n+2} \cdot \frac{3.n+2}{3.n+3}.$$

So liesse sich die steigende reine Octave $\left(\frac{2}{1}\right)$ resp. die fallende reine Octave $\left(\frac{1}{2}\right)$ wie folgt theilen:

$$\text{I. } \frac{2}{1} = \frac{3}{2} \cdot \frac{4}{3} = \frac{4}{3} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{6}{5},$$

$$\text{II. } \frac{1}{2} = \frac{2}{3} \cdot \frac{3}{4} = \frac{3}{4} \cdot \frac{4}{5} \cdot \frac{5}{6} = \frac{8}{12} \cdot \frac{6}{8} = \frac{15}{20} \cdot \frac{12}{15} \cdot \frac{10}{12},$$

d. h. die steigende Octave $c:c^1$ in die Intervalle

$$c:g:c^1 = 2:3:4 \text{ resp. } c:f:a:c^1 = 3:4:5:6,$$

die fallende Octave $c:C$ dagegen in die Intervalle

$$c:F:C = 12:8:6 \text{ resp. } c:G:Es:C = 20:15:12:10.$$

Das erstere Verfahren hiess früher die »harmonische«, das zweite dagegen die »arithmetische Theilung« (s d. und unter Theilung der Verhältnisse). — Die dritte Art der Theilung ist nun die eigentliche Division. Von einer wirklichen »Division« eines Intervalls ist aber nur die Rede, wenn durch dieses Verfahren ein grösseres Intervall in eine Anzahl gleicher Theile zerlegt wird. Soll dieses geschehen, so muss man ein Verfahren anwenden, welches dem bei der eigentlichen Intervallmultiplication verwendeten gerade entgegengesetzt ist. Man muss demnach aus der Verhältnisszahl des zu theilenden Intervalls die x^{te} Wurzel ausziehen, resp. den Logarithmus durch x dividiren, wenn x die Zahl der Theile ist, in welche ein Intervall zerlegt werden soll. Demnach ist der zwölfte Theil des steigenden ditonischen Komma $\left(\frac{74}{73}\right)$ $= \sqrt[12]{\frac{74}{73}} = \frac{\sqrt[12]{74}}{\sqrt[12]{73}} = circ. \frac{886}{885}$ resp. ist der Logarithmus dieses Intervalls $= \frac{log.\ 74}{12} - \frac{log.\ 73}{12}$ (s. Theilung der Verhältnisse).

Die Verhältnisszahlen derjenigen einfacheren Intervalle, welche man bei diesen Berechnungen zu Grunde legt, sind natürlich nur durch Beobachtung zu gewinnen; sie sind also Resultate der musikalischen Akustik. Man kann jetzt bei diesen Beobachtungen verschiedene Wege einschlagen, und auf einigen dieser Wege ist es möglich, die Schwingungszahlen selbst direct durch die Erfahrung zu gewinnen (s. Akustik). O. Tiersch.

Kanoniker (latein. *Canonici*) war der Beiname der Pythagoräer gegenüber den Anhängern des Aristoxenus (»Harmoniker«, s. d.), weil sie ihrer Theorie

die Theilung des Kanons (s. d. und Kanonik) zu Grunde legten (»*Porphirii in harmonica Ptolemaei commentarius*«, Ausgabe von Wallis': *Oper. mathem. vol. tert. Oxon* 1690, p. 207). O. T.

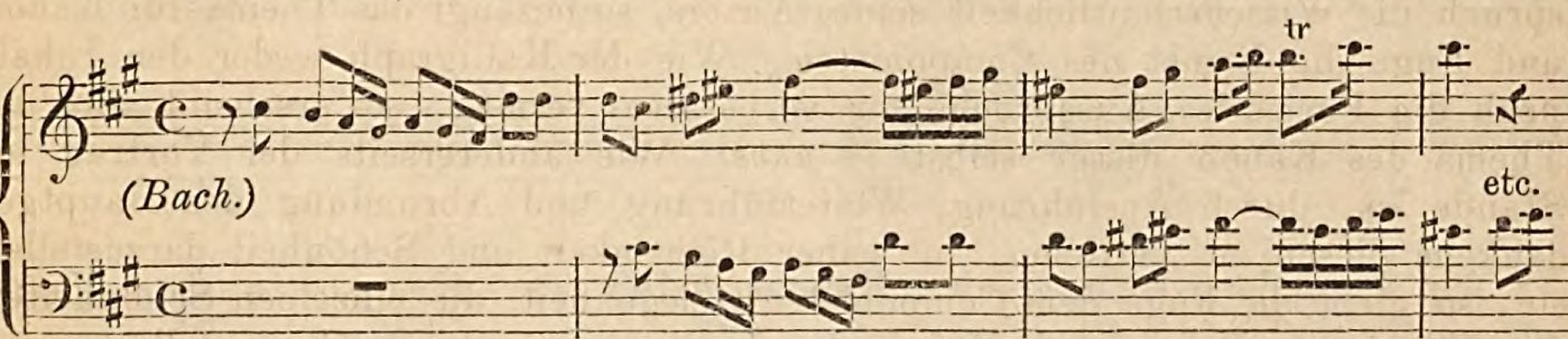
Kanon und Fuge sind diejenigen polyphonen Formen, in welchen die thematische Einheit mehr oder weniger streng festgehalten wird, so zwar, dass im Kanon diese Einheit eine absolute, ausschliessliche ist, während die Fuge in der Einheit (besser Einheitlichkeit) grosse und zahlreiche Freiheiten gestattet. Ein Bild möge das Gleichartige und Unterscheidende beider Formen veranschaulichen. Man denke sich einen geistvollen Ausspruch, der eine Erkenntniss-Summe vorstellt, durch einen Kalligraphen Zeile um Zeile in gleichen oder verschiedenen Schriftarten mehrere Male schön aufgeschrieben. Daneben lege man einen Vortrag über jenen Ausspruch, in welchem dieser selbst ebenso oft, wie in der kalligraphischen Arbeit, wörtlich citirt erscheint. Wie der Ausspruch die Wissenschaftlichkeit seines Autors, so bezeugt das Thema für Kanon und Fuge die Kunst des Componisten. Wie der Kalligraph weder den Inhalt noch die Form des Ausspruchs zu verbessern vermag, so erscheint auch im Thema des Kanon dieser selbst *in nuce*. Wie andererseits der Vortrag im Stande ist, durch Ausführung, Weiterführung und Abrundung des Hauptgedankens diesen zu vertiefen, in seiner Richtigkeit und Schönheit darzustellen etc., so giebt die Fuge dem Componisten Gelegenheit, die einzelnen Schönheiten des Thema in Bezug auf Melodie und Rhythmus durch Gegenstellung von Füllstimmen etc. bei freiem Walten seiner Erfindungskraft zu Gehör zu bringen. Aus diesem Vergleich ist die Vorstellung vom ästhetischen Werthe beider Formen leicht zu gewinnen. Der Kanon stellt dar, wie eine neue Idee zuerst in einem Menschen erwacht und von ihm ausgesprochen wird, wie sie dann Andere zum Nachdenken anregt, während der Erste sogleich Consequenzen zieht, die dadurch als folgerichtig erwiesen werden, dass sie mit dem Ausdruck des ursprünglichen Gedankens, den nun der Andere vorträgt, harmoniren. Aber wie im Leben die völlige Uebereinstimmung, der genaue Anschluss eines Geistes an das Werk des andern selten ist und bald auch ermüden würde, so wird gelegentlich an rechter Stelle der Kanon vortrefflich wirken, aber nur von kurzer Dauer sein und der individuellen Freiheit wieder Spielraum gewähren müssen. Diesem Gesetz des Gebundenseins an die Gedankeneinheit ist auch die Fuge unterworfen. Auch in ihr ist Alles Wiederholung, verschiedene Gegenüberstellung derselben Gedanken, aber sie will nicht Idee und Empfindung eines Einzelnen, sondern einer Masse darstellen. Die Wiederholung in immer gesteigerter Weise, das beharrliche Festhalten und strenge Durcharbeiten des Gedankens macht den Eindruck des Bedeutenden, des Ernsten und Feierlichen. Die rechte Form für Darstellung des Gesammtgefühls ist nun die Fuge wohl, aber den ganzen weiten Umkreis menschlicher Stimmungen und Erregungen umspannt sie nicht. Der Verzicht auf das Individuelle implicirt zugleich den Verzicht auf leichte und freie Beweglichkeit; für das Heitere insbesondere mangelt es ihr an melodischem Fluss. Trotzdem giebt es Vieles, was nur die Fuge aussprechen kann, und sie wird nicht veralten, so lange die Musik nicht aufhört, mit massenbewegenden Empfindungen sich zu befassen.

Kanon, dem Griechischen entnommen, bedeutet ursprünglich Regel, Richtschnur. Diese Bedeutung passt auf die musikalische Form insofern, als das Thema *(Proposta)* die Richtschnur für eine oder mehrere nachahmende Stimmen abgiebt. Wir unterscheiden:

1. in Bezug auf Anzahl der Stimmen: den zweistimmigen, dreistimmigen etc. Kanon;
2. in Bezug auf die Anzahl der Themen (Proposten): einfacher Kanon, Doppelkanon;
3. in Bezug auf die Notenwerthe in *Proposta* und *Risposta* (Nachahmung): Kanon in einfacher Bewegung, in einfacher, doppelter etc. Vergrösserung oder Verkleinerung;

4. in Bezug auf die Intervalle, in welchen *Proposta* und *Risposta* stehen; Kanon in der Prime, Secunde etc., und bei mehrstimmigen: Kanon in gleichen oder ungleichen Intervallen;
5. in Bezug auf die Richtung der Bewegung: Kanon in gerader, Gegen-, krebsgängiger und krebsgängig-verkehrter Bewegung;
6. in Bezug auf das Ende: endlicher oder unendlicher Kanon;
7. in Bezug auf die Notirung: offener oder geschlossener und Räthsel-Kanon.

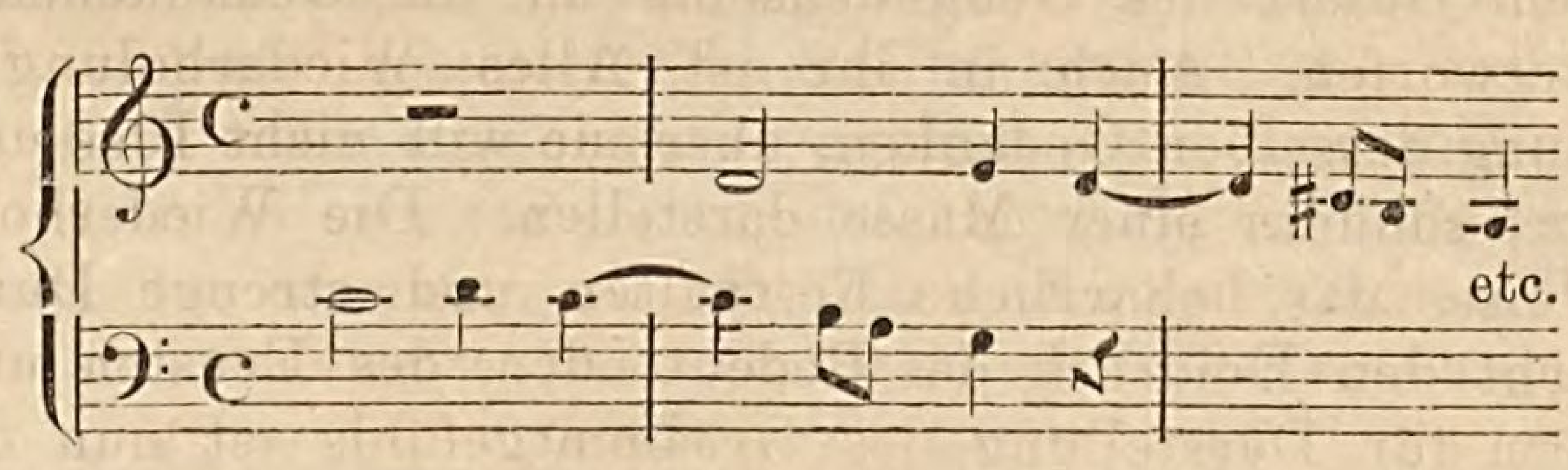
Der zweistimmige Kanon als einfacher Kanon in gerader Bewegung *(Canon simplex per motum rectum)* beantwortet die Proposta Note für Note, Intervall für Intervall. Seine Herstellung bietet die relativ wenigsten Schwierigkeiten, wenn die Risposta in der Prime oder Octave eintritt, weil dann die Tonart nicht verlassen zu werden braucht, z. B.:



Soll die Risposta in der Quinte oder Quarte eintreten, so wird die Ausweichung in die nächstverwandte Tonart nöthig, z. B.:



Ein strenger Kanon in der Secunde führt auf Querstände, Disharmonien (s. d.) etc., z. B.:

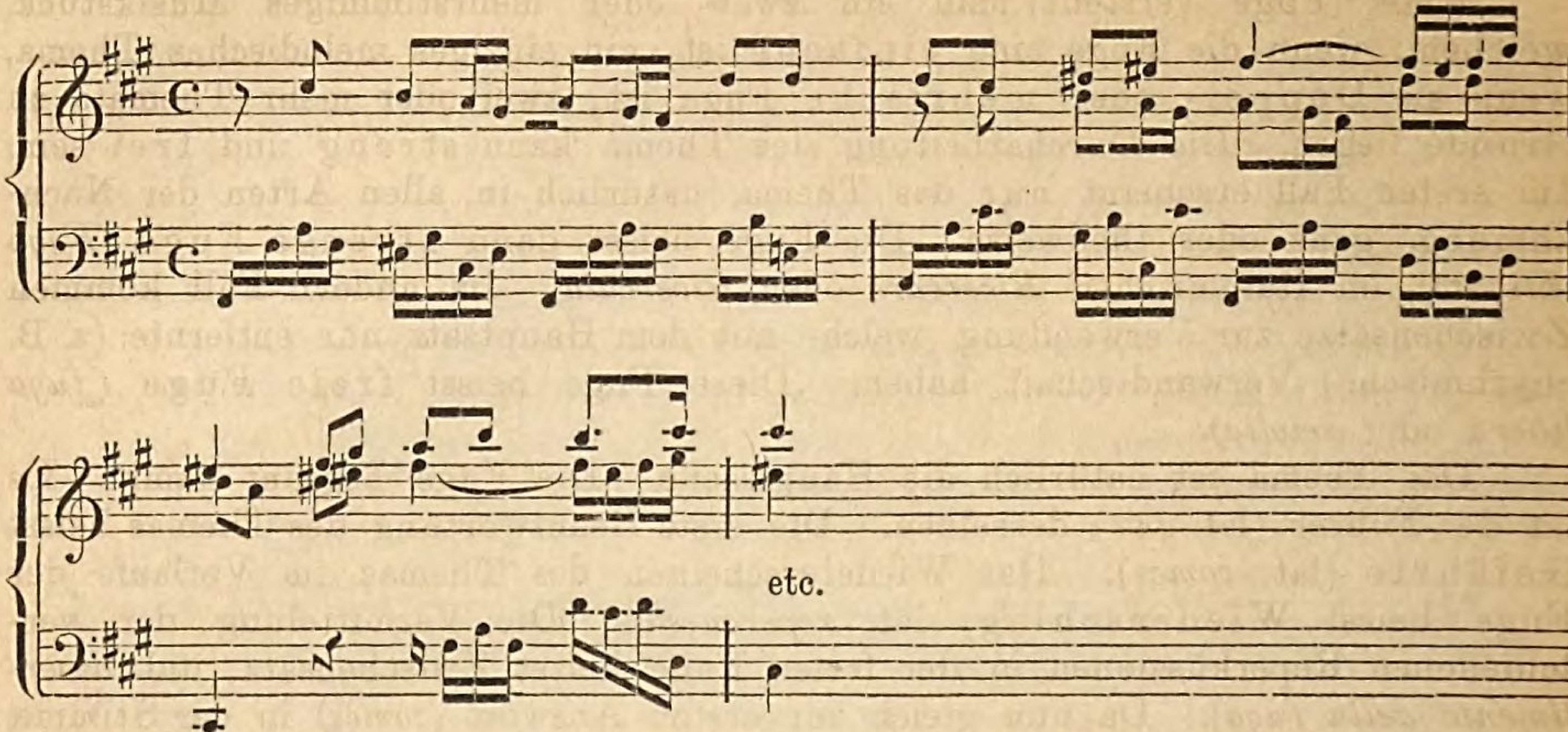


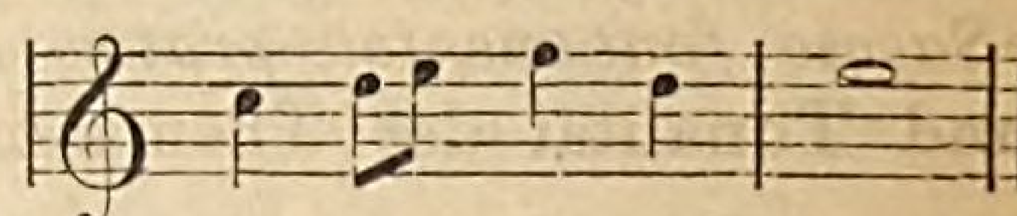
und damit auf die Nothwendigkeit, von der absoluten Strenge etwas nachzugeben und, soweit die Intervalle (Secunde, Septime) dadurch nicht in ihren Namen, abgesehen von gross oder klein, berührt werden, die Versetzungszeichen (♯, ♭ und ♮) beliebig zuzusetzen und wegzulassen, also etwa so:



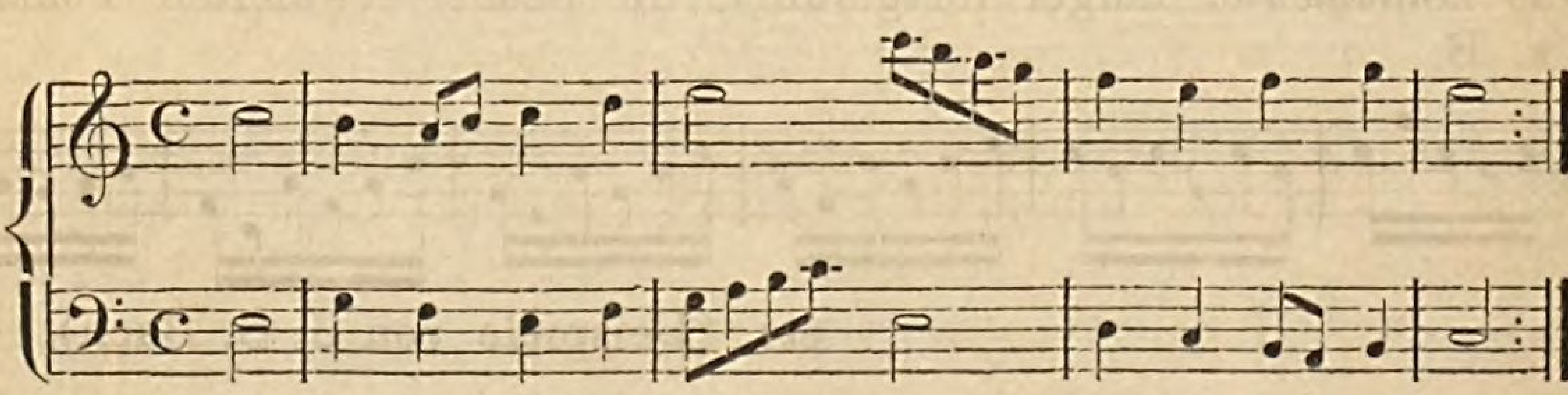
Die Risposta dieses letzteren Beispiels bringt durch einen freigebildeten Takt den Kanon zum Abschluss. Ein solcher Kanon heisst ein endlicher (ital.: *Canone finito*). Passt der Wiedereintritt der Proposta zum Schluss der Risposta, so ist der Kanon ein unendlicher (ital.: *Canone infinito*). — Durch Verbindung der beiden kanonischen Stimmen mit einer freien Füllstimme

geschieht der kanonischen Kunst kein Abbruch, wie das oben citirte Beispiel von J. S. Bach beweist:



Als besonders künstliche Kanons gelten der Kanon in der Vergrösserung (latein.: *Canon per augmentationem*), in welchem die Risposta in doppelten, dreifachen etc. Notenwerthen auftritt, und der Kanon in der Verkleinerung (latein.: *Canon per diminutionem*), in welchem mit verkleinerten Werthen contrapunktirt wird. Im Kanon in der Gegenbewegung (latein.: *Canon per motum contrarium*) werden aufwärtsgehende Motive durch abwärtsgehende contrapunktirt und umgekehrt. Da nun  in der Gegenbewegung  lautet, so ergiebt sich ein Einsatz der Risposta in Terz oder Decime, weshalb diese Form strenger Gegenbewegung früher *Fuga in decima* genannt wurde.

Der rück- oder krebsgängige Kanon (lat. *Canon cancrizans*) als strenger Kanon ist nur ein contrapunktischer Kraftmesser, als freie Imitation aber kann er in allen Compositionsgattungen gebraucht werden (vergl. Mozart, Sinfonie *C-dur*, Schlussfuge). Man lese, um die Gattung zu verstehen, im folgenden Beispiele die Oberstimme vorwärts und die Unterstimme rückwärts.



Die übrigen kanonischen Gebilde sind zumeist nur Ausführungen der oben beschriebenen. Ihr Verständniss und ihre Composition bedürfen eingehender Studien in den betreffenden Lehrbüchern.

Fuge kommt von dem lat. *Fuga* Flucht, *fugare* fliehen (nicht von »fügen«; Vischer gebraucht den syntactischen Terminus »Satzgefüge«), weil in dem Tonstück dieser Gattung ein Vorangehen und Nachfolgen mehrerer Stimmen in ununterbrochenem Wettlauf nach einem gemeinsamen Ziele, ein eifriger Wettkampf um die gleiche Aneignung einer gemeinsamen Idee stattfindet, das Thema selbst gewissermassen immer auf der Flucht ist. — Die Alten nannten auch den Kanon *Fuga* und zwar »*Fuga in consequenza*« oder »*Fuga legata*«; die Fuge in unserem Sinne nannten sie »*Fuga periodica*«. Diese beruht zwar auch auf

der Imitation (s. Nachahmung), aber es wird in ihr nicht fortwährend und nicht Alles nachgeahmt. Von dieser periodischen Fuge soll hier die Rede sein.

Unter Fuge versteht man ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, welchem, wenn die Fuge eine einfache ist, ein einziges melodisches Thema, wenn sie Doppel- oder mehrfache Fuge ist, zwei oder mehr Themata zu Grunde liegen. Die Durcharbeitung des Thema kann streng und frei sein. Im ersten Fall erscheint nur das Thema, natürlich in allen Arten der Nachahmung, ganz oder theilweise. Die Fuge heisst dann strenge Fuge (*Fuga obligata*), im Italienischen *Ricercare* oder *Ricercata*. Im andern Fall kommen Zwischensätze zur Verwendung, welche mit dem Hauptsatz nur entfernte (z. B. rhythmische) Verwandtschaft haben. Diese Fuge heisst freie Fuge (*fuga libera* oder *sciolta*).

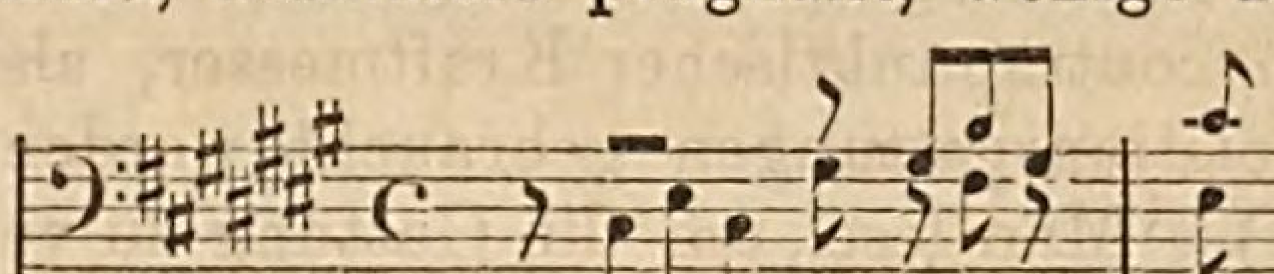
Das Thema ist natürlich die Hauptsache. Die Fuge beginnt damit. Es ist der Führer (lat. *dux*) derselben. Die erste Beantwortung des Themas heisst Gefährte (lat. *comes*). Das Wiedererscheinen des Themas im Verlaufe der Fuge heisst Wiederschlag, lat. *repercussio*. Die Vermittelung der verschiedenen Reperkussionen in der freien Fuge heisst Zwischensatz (ital. *divertimento della fuga*). Da nun gleich zur ersten Antwort (*comes*) in der Stimme, welche das Thema zuerst brachte, contrapunktirt wird, — da ferner solche Contrapunkte auch gegen das Thema der Zwischensätze vorkommen, so ergeben sich als Hauptheile der Fuge: 1. Thema (*dux*, Führer, *Subject*, *proposta*), 2. Antwort (*comes*, Gefährte, *risposta*), 3. Gegensatz (Contrapunkt), 4. Wiederschlag (*repercussio*) und 5. Zwischen- oder Verbindungssatz.

1. Das Thema muss in melodischer Beziehung charakteristisch sein, so dass es sich dem Gehör leicht einprägt. Pater Martini unterscheidet in seinem »*Saggio fontamentale pratico di Contrapunto*« mit Rücksicht auf Kürze, Prägnanz und Tonalität der Thematen drei Arten derselben:

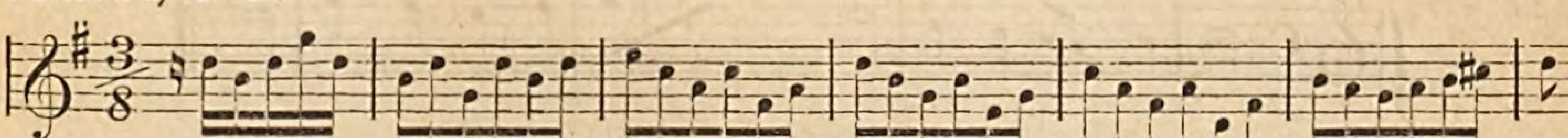
a. Das *Soggetto*, kurz, rhythmisch, dieselbe Tonart, z. B.


etc.

b. Das *Attacco*, kurz, besonders prägnant, wenige Noten, z. B.

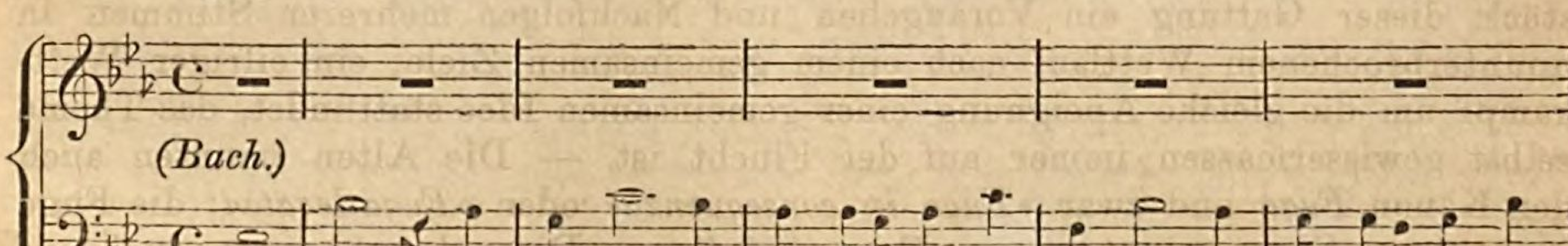


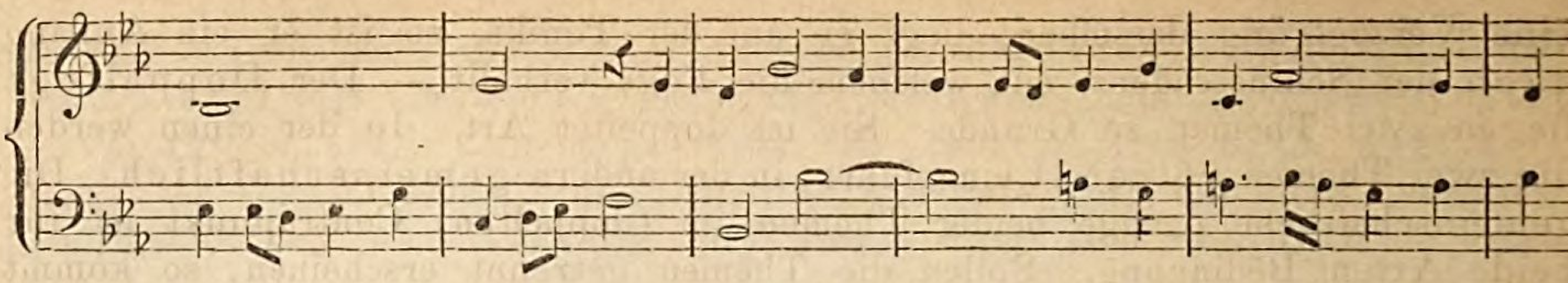
c. Das *Andamento*, länger fortgeführt, die nächstverwandten Tonarten berührend, z. B.



etc. (Beispiele von J. S. Bach).

2. Die Antwort nennt man das Thema in der zweiten Stimme, also die erste Nachahmung. Diese findet stets nur in der Oberquinte oder Unterquarte statt. Sie muss mit dem Thema in genauer harmonischer Beziehung stehen, darf jedoch in drei- und vierstimmigen Fugen zur Vermeidung von Monotonie gegen das Ende hin moduliren. Bisweilen markirt man die Modulation zuerst im Contrapunkt, z. B.





In dreistimmigen Fugen bringt die dritte Stimme wieder das Thema und in vierstimmigen die vierte Stimme wieder die Antwort. Verschiedenheiten finden sich hinsichtlich des Eintritts derselben, welcher am Ende des Thema, vor völligem Abschluss desselben und nach einer dem Thema angefügten, kurzen überleitenden Figur erfolgen kann. Der Theil der Fuge, in welchem alle Stimmen zum ersten Male mit Thema und Antwort eintreten, also der Abschnitt bis zur Beendigung des Thema in der zuletzt eintretenden Stimme, wird »Exposition der Fuge« genannt*).

3. Der Contrapunkt ist diejenige Stimme, welche im Anfange der Fuge gegen die Antwort (in seltenen Fällen, wenn z. B. zur Vocalfuge Instrumente gesetzt sind, schon gegen das Thema) und im weiteren Verlauf der Fuge gegen Thema und Antwort gesetzt wird. Das Thema darf durch ihn in keiner Weise verdunkelt werden, er ist nur dessen Folie. Auch ist nicht nöthig, dass der erste Contrapunkt im Laufe der Fuge zum Thema immer beibehalten werde.

4. Wiederschlag *(repercussio)* heisst das Wiederkehren des Thema im weiteren Verlaufe der Fuge nach geschlossener Exposition. Die verschiedenen Modificationen des Wiederschlags (durch Vergrösserung, Verkleinerung, Gegenbewegung etc.) bilden eine Hauptzierde der Fuge. Besonders wirksam ist die kanonische Behandlung des Thema, welche in der deutschen Kunstsprache »Engführung«, in der italienischen »*Stretta*« genannt wird.

Als Beispiele von Fugen mit vielen Engführungen mögen folgende Fugen aus dem ersten Theile des wohltemperirten Claviers von Bach gelten:




5. Der Zwischen- oder Verbindungssatz hat den Zweck, die verschiedenen Reperkussionen mit einander zu verbinden und die Modulation der Fuge zu vollziehen. Da in der Fuge aber bei den verschiedenartigsten Veränderungen des Hauptgedankens die grösste Einheit herrschen muss, so sind die Zwischensätze am zweckmässigsten aus Motiven des Thema oder des ersten Contrapunktes zu entwickeln. Dies geschieht in manchen Fugen (Bach: wohltemp. Clav. Fugen in *C-moll* und *Es-dur*, Beethoven: Trio in *B*, Op. 97, wo das Motiv  des Thema im ersten Satz für den zweiten Satz die verschiedensten Nachahmungen hervorlockt) so geistreich, dass das Hauptinteresse derselben gerade auf den Zwischensätzen beruht.

Es bleibt nun noch übrig vom Orgelpunkt (s. d.) zu reden, der gewöhnlich am Schlusse der drei- und mehrstimmigen Fugen angebracht wird. Er ist ein von der tiefsten Stimme ausgehaltener Ton (Dominante oder Tonika), über welchem die interessanteste Engführung oder auch eine recht schöne und mannichfaltige Ausarbeitung thematischer Motive sich bewegt. Er ist eine würdige Krone für das Werk und ein guter Gipfelpunkt für die Steigerung, welche die Fuge vom Anfang bis zum Ende darstellen soll. Liegt der Orgelpunkt auf der Dominante, so erscheint er vor der Schlusscadenz der Fuge, als

*) Die Umkehrung der Exposition, in welcher diejenige Stimme, welche anfangs das Thema hatte, nun die Antwort hat, und umgekehrt, folgt in der italienischen Schule nach einem kleinen Zwischensatz der Exposition selbst und wird „*Rivolto della fuga*“ genannt.

eine Verzögerung derselben; liegt er auf der Tonika, so ist er ein Anhang nach der Schlusscadenz, mit welchem die Fuge verhallt. — Der Doppelfuge liegen zwei Themen zu Grunde. Sie ist doppelter Art. In der einen werden die zwei Themen getrennt eingeführt; in der andern gemeinschaftlich. Die gemeinschaftliche Anlage beider Themen im (doppelten) Contrapunkt ist für beide Arten Bedingung. Sollen die Themen getrennt erscheinen, so kommt zuerst die vollständige Exposition eines derselben, wie in der einfachen Fuge; dann nach einem Zwischensatz kommt die Exposition des zweiten Thema. Ist diese vorüber, so treten beide Themen zusammen auf. — Die zweite Art der Doppelfuge, in welcher beide Themen von vornherein zusammen eingeführt werden, ist eigentlich nur die letzte Hälfte einer Doppelfuge der ersten Art. Die getrennten Expositionen fallen weg. Allerdings tritt an ihre Stelle eine Exposition beider Themen zugleich, in welcher jedes derselben als Thema und Antwort sein Recht verlangt. Die Doppelfuge bietet sonach ein viel reicheres Material und mehr Abwechselung als die einfache Fuge, sie ist auch weniger streng in der Form; aber gerade in der Mannichfaltigkeit liegt auch eine Gefahr für die Einheitlichkeit. Diese Gefahr wächst mit der Anzahl der Themen. Th. Krause.

Kant, Immanuel, einer der grössten und einflussreichsten Philosophen aller Zeiten, geboren am 22. April 1724 zu Königsberg in Preussen, studirte daselbst zuerst Theologie, wandte sich aber bald der Mathematik, den Naturwissenschaften und der Philosophie zu. Nachdem er sich 1755 habilitirt hatte, hielt er Vorlesungen über Logik, Metaphysik und Mathematik. Aber erst 1770 erhielt er die ordentliche Professur in diesen Disciplinen. Er starb unverheirathet am 12. Febr. 1804 zu Königsberg. Von seinen zahlreichen Werken gehört hierher die »Kritik der Urtheilskraft« (1788), da er in den Paragraphen 13, 14, 16, 51 bis 54 auch über Musik scharfsinnige Betrachtungen anstellt.

Kantun, ein arabischer Philosoph und Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, geboren zu Hilleh, unfern der Ruinen von Babylon, verfasste eine Abhandlung über den nationalen musikalischen Rhythmus.

Kanun oder Qânon, s. Canun.

Kanzelle, s. Cancelle.

Kanzler, der, einer der zwölf ältesten deutschen Minnesänger des 13. Jahrhunderts, der sich selbst Herr Kanzeler nennt und als einen armen von Land zu Land fahrenden Sänger bezeichnet. Nach alten Traditionen soll er aus Steyermark gebürtig gewesen sein, die Sprache seiner Dichtungen weist aber auf die Schweiz. Er gehört zu den vielseitigsten Dichtern seiner Zeit, wie er sowohl in seinen Stoffen, als auch in der Form seiner Gesänge zeigt, in denen man neben einfachen und leicht sich bewegenden Tönen auch künstlicher zusammengesetzte antrifft, welche letztere er übrigens mit grosser Gewandtheit behandelt, so dass der Gedanke trotz des kunstreichen Strophenbaues doch zum vollkommenen Ausdruck gelangt.

Kanzler, Josephine, hervorragende deutsche Clavierspielerin und erfahrene Componistin, geboren 1780 zu Markt-Tölz, verheirathete sich nachmals mit dem berühmten Oboevirtuosen Fladt. Sie war nicht nur eine ausgezeichnete Künstlerin auf ihrem Instrumente, sondern besass auch umfassende Kenntnisse der Theorie und der Literatur der Musik. Von ihren Compositionen sind im Druck erschienen: Claviersonaten, zwei Quatuors für Clavier, Violine, Viola und Violoncello, sowie einige Lieder.

Kao-ku oder Yn-ku hiess bei den alten Chinesen die von der Dynastie Schang, 1756 v. Chr., eingeführte Trommel, besser Pauke genannt, welche diese befahl, künftig bei den Ceremonien den Kung (s. d.) vertretend, anzuwenden. Diese Pauke hatte einen einem länglichen Fasse ähnlichen, aus Thon gebrannten Sarg (s. d.) mit wenigen Verzierungen, der von einem durch denselben gehenden viereckigen Balken getragen wurde; statt der Fassboden waren die Felle in gleicher Stimmung eingefügt. Von der früher geführten Tsu-ku (s. d.)

unterschied sich die K. dadurch, dass der letzterwähnte Balken in die Erde geführt wurde, während er bei der Tsu-ku in einem kreuzartigen hölzernen Fusse endigte. Amiot giebt in seinem Werke »*Mémoire sur la musique des Chinois*« eine Abbildung dieses Tonwerkzeugs. Mehr über die Gattung dieser chinesischen Musikinstrumente findet man in dem Artikel Ku (s. d.) dieses Werkes. 2.

Kapellane hiessen in altkirchlicher Zeit sowohl die den Gottesdienst abhaltenden Priester, wie die Kirchensänger. Später verblieb dieser Name jedoch ausschliesslich den ersteren, während die letzteren Kapellisten genannt wurden.

Kapelldiener ist die Bezeichnung desjenigen Beamten einer Musikkapelle, welcher die gewöhnlichen Handleistungen auszuführen hat, also den Orchesterraum in Ordnung erhalten, die Noten auf- und weglegen, die Lichter anzünden, die Instrumente bringen und wegstellen und die Bestellungen zu amtlichen Verrichtungen an die Kapellmitglieder ausrichten muss.

Kapelle (italien.: *cappella;* französ.: *chapelle*) heisst ursprünglich jedes kleine, entweder selbstständige, z. B. auf einem Kirchhofe ausserhalb der Stadt, oder in einer Kirche, in einem Privathause u. s. w. angebrachte Gebäude ohne Taufstein für gewisse gottesdienstliche Handlungen. Da in diesen kirchlichen Kapellen auch bisweilen geistliche Musiken aufgeführt wurden, so belegte man mit diesem Namen zunächst, und zwar schon sehr früh im christlichen Mittelalter, auch die Gesammtheit der dieselben ausführenden Musiker und Sänger und dann überhaupt die Musiker, welche vornehme Personen, sei es für ihren Gottesdienst, sei es für ihr Kammerconcert oder für beide Zwecke, dienstlich beschäftigten. Sind demnach die Kirchen-K.n die ältesten, so blieben später die weltlichen Privat-K.n der Zahl und der Bedeutung nach nicht im Rückstand, und besonders im 18. Jahrhundert, als die Instrumentalmusik einen ihrer Höhepunkte erreicht hatte, gab es in Deutschland, vorzüglich in Oesterreich, kaum einen begüterten Grossen, der sich nicht des eigenen Vergnügens oder des äusseren Glanzes wegen eine grössere oder kleinere Musik-K. in seinem Hause hielt. Die Musik selbst stand damals fast ganz und gar in den Fesseln des Dienstes und erhielt Luft und Leben von der Grossmuth der Vornehmen. Als sie aber ihren Einfluss verallgemeinerte, als seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr ein grosses Publikum der ihre Richtung bestimmende Faktor wurde, da schwanden die zahlreichen gräflichen und fürstlichen K.n, hauptsächlich die kleinen, eine nach der anderen dahin, und es blieben nur noch diejenigen der regierenden Fürsten übrig, deren Thätigkeit aber nicht ausschliesslich dem Hofe, sondern auch dem Publikum der betreffenden Residenzen zu Gute kam. Gegenwärtig ist es ein vereinzelter Fall, dass sich ein reicher Privatmann den Luxus einer K. gestatten kann, wie z. B. der kunstsinnige russische Baron von Derwies, welcher in Lugano ein eigenes Orchester von 50 Musikern unter der Direktion des Kapellmeisters Karl Müller-Berghaus auf seine Kosten unterhält. An katholischen Höfen umfasst die K. die angestellten Solo- und Chorkirchensänger und das Instrumentalorchester, welches letztere auch die Musik im Hoftheater versieht, ausgenommen in Wien, wo es eine kaiserl. Hof-K. für den Hofkirchendienst und ein besonderes Hofoperntheater-Orchester (107 Mitglieder) giebt. Die königl. (Instrumental-)K. in Berlin unterhält 97 Mitglieder, welche den Titel Kammermusiker führen, zwei Concertmeister, einen Balletdirigenten und zwei Kapellmeister. Die schwächste Besetzung einer K. kann nicht weniger als vier Spieler für die erste und zweite Violine, zwei für die Viola, vier für die Violoncellos und Bässe und zwei für jedes Blasinstrument in sich fassen; denn die Geigeninstrumente müssen, wenn sie gegen einfach besetzte Blasinstrumente die gehörige Wirkung hervorbringen sollen, mehrfach besetzt sein. Die Miniatur-K. in Sigmaringen bestand gleichwohl 1873 noch aus sieben Musikern (Clavier mit Instrumental-Sextett) unter einem fürstl. Kapellmeister, ist aber 1874 auf die doppelte Zahl gebracht worden. Neuerdings hat man den Namen K. auf jedes Instrumentalorchester und jedes

Militärmusikcorps ausgedehnt, ja selbst den Orchesterraum in den Theatern und Concertsälen so geheissen, obwohl die altgriechische Benennung »Orchester« auch für den Standort der Musiker bei Aufführungen der richtigere ist.

Kapellknaben heissen diejenigen Chorschüler, welche bei Kirchenmusiken im Discant und Alt mitsingen, besonders in Hofkirchen, wo die Gesänge von wirklichen Kapellen begleitet werden. Gewöhnlich erhalten die K. ausser Gesangunterweisung auch einen allgemeinen musikalischen Unterricht und werden meist auch für ihre Dienstleistungen bezahlt oder geniessen gewisse Vergünstigungen, als freien Schulbesuch u. dergl.

Kapellmeister (ital.: *maestro di cappella;* französ.: *maître de chapelle*) heisst der einer Musikkapelle als Direktor vorgesetzte Tonkünstler. An Höfen bekleidet dieses Amt derjenige, welcher für befähigt erachtet wird, die aufzuführenden Werke auszuwählen, einzustudiren und deren Ausführung zu leiten. Vom K. darf man verlangen, dass er ausser der umfassendsten Harmoniekenntniss auch jedes einzelne Orchesterinstrument wenigstens theoretisch kennt und in den Stimmen vorkommende Fehler anzugeben und zu verbessern weiss. Fernere Erfordernisse sind ein feines Gehör und guter Geschmack, der im Stande ist, den in einer Composition liegenden sinnvollen Ausdruck zu entwickeln und vollkommen zur Darstellung bringen zu lassen. Vgl. Mattheson, »Der vollkommene Kapellmeister« (Hamburg, 1739) und K. L. Junker, »Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors« (Winterthur, 1782).

Kapellmusicus oder Kapellist heisst im Allgemeinen jedes Mitglied einer Musikkapelle. Als auszeichnender Titel jedoch ist den Musikern einer Hofkapelle meist der Name Hofmusiker oder Kammermusiker beigelegt worden.

Kapler, Karl Benjamin, tüchtiger deutscher Tonkünstler, geboren am 9. Aug. 1801 zu Voigtsdorf bei Hirschberg in Schlesien, war seit 1829 Cantor in Steinau und hat, ausser einem Choralbuch für Steinau, von seiner Composition den 18. Psalm und die Cantate »Preis ihm« herausgegeben.

Kapp, Christian, deutscher Gelehrter, war Professor der Philosophie zu Erlangen und veröffentlichte 1837 ein Buch über Italien, in welchem er auch die italienische Musik behandelt. — Von mehr Bedeutung für die Musik ist F. Karl K., ein fertiger Clavier- und Orgelspieler, sowie tüchtiger Componist. Geboren 1772 zu Schwansee in Thüringen als der Sohn eines Schullehrers, bildete er sich als Gymnasiast und Chorschüler in Erfurt (seit 1780) beim Musikdirektor Weimar und bei dem damals berühmten Clavierspieler Hässler musikalisch aus. Um 1795 erhielt er die Stelle eines Organisten an der lutherischen Hauptkirche zu Preussisch-Minden und veröffentlichte als solcher von seiner Composition zwei- und vierhändige Clavierstücke, besonders Sonaten, Orgelsachen, Quartette für Clavier und Streichinstrumente u. s. w.

Kappe, s. Hut und Gedackt. Dieser Ausdruck wird auch für die an den sich öffnenden Enden der Balgplatten einer Orgel befindliche Belederung, welche die Ecken der Hinter- und Seitenfalten bedeckt, gebraucht.

Kappeler, N., deutscher Tonkünstler, war um 1650 Mitschüler Frohberger's bei Frescobaldi in Rom. Später, zur evangelischen Kirche übergegangen, bekleidete er das Amt eines Hoforganisten der verwittweten Landgräfin von Hessen-Darmstadt zu Husum. — Ein Flötist und Guitarrespieler, Johann Nepomuk K., welcher zu Anfang des 19. Jahrhunderts lebte, hat viele Compositionen für diese Instrumente und für Violine veröffentlicht.

Kaps, Ernst (Karl Wilhelm), einer der bedeutendsten und intelligentesten Pianofortebauer der Gegenwart, wurde am 6. Decbr. 1826 zu Döbeln im Königreich Sachsen geboren. Sein Vater, bei welchem er das Tischlerhandwerk gründlich erlernte, hatte ihm eine treffliche Erziehung angedeihen lassen, bei der auch die musikalische Ausbildung nicht versäumt worden war. Eine Reise nach Kopenhagen war maassgebend für den ferneren Beruf des jungen K. Denn dort begann er in der Fabrik von Petersen sich dem Cla-

vierbau zu widmen, ging darauf nach Stockholm und dann nach Paris, wo er in den Kunstwerkstätten von Herz, Pleyel und Erard seine Kenntnisse bedeutend erweiterte. Hierauf arbeitete er in Marseille bei Boisselot, in Neapel, Rom und Turin, später in Madrid bei Larou, Lissabon und London und kehrte endlich, an Erfahrungen reich, nach Paris zurück. Jetzt durfte er es wagen, in seinem Vaterlande sein aussergewöhnliches Wissen und Talent zur Geltung zu bringen, und die königl. sächsiche Regierung bot ihm 1859 bereitwilligst die Mittel, um in Dresden eine Fabrik zu errichten. Besonders legte sich K. auf den Flügelbau, worin er von vornherein so Ausgezeichnetes leistete, dass er schon 1862 auf der Londoner Weltausstellung den zweiten Preis davontrug. Von der Idee beseelt, dem unbequem grossen Flügel, unbeschadet seiner Klangfülle und Tonschönheit, die kleinste Form zu geben, scheute er nicht die kostspieligsten Versuche, bis es ihm endlich 1868 gelang, den ersten Miniaturflügel herzustellen, der die Concurrenz mit jedem grösseren wohl aushielt. Der Bau dieser Art von Instrumenten wurde nun eine Specialität der K.'schen Fabrik; das eigenthümliche Verfahren aber bei der Construction und Bearbeitung des Resonanzbodens, hauptsächlich aber bei der Verdichtung und Erhärtung der weichen Fasern des Holzes, wodurch eben die Grösse und Schönheit des Tones erzielt wird, ist zur Zeit noch Geheimniss des Erfinders. Seit dieser Zeit hob sich das K.'sche Geschäft sehr schnell, einestheils durch die Vervollkommnung der Instrumente, anderntheils durch die Solidität derselben und durch die Reellität der Geschäftspraxis überhaupt. Im J. 1871 errichtete K. ein umfangreiches Fabrikgebäude in einer Vorstadt Dresdens, sah sich aber schon ein Jahr später genöthigt, noch ein zweites zu schaffen. Das Gesammtetablissement beschäftigt jetzt an 300 Arbeiter, versendet wöchentlich durchschnittlich 15 Flügel nach allen Erdtheilen und hat 340 bis 350 Instrumente stets gleichzeitig in Arbeit. Die rastlose und erfolgreiche Thätigkeit K.'s für die Hebung des Pianofortebaues hat auch ehrenvolle äussere Auszeichnungen erfahren durch erste Preise von verschiedenen Ausstellungen, durch Anerkennungszeugnisse der berühmtesten Pianisten und durch Verleihung des königl. sächsischen Albrechtsordens. Auch K. dient der aufstrebenden jüngeren Generation zum schönen Beispiel dafür, wie sich ein unbemittelter Mann aus einfachen Verhältnissen durch die Kraft seines Willens, durch Fleiss und Betriebsamkeit bis zur höchsten Höhe seiner Kunst emporzuschwingen vermag.

Kapsberger, Johann Hieronymus, Virtuose und Verbesserer der Theorbe, sowie fruchtbarer Componist, war ein Deutscher von Geburt, lebte und wirkte aber von etwa 1600 bis 1633 in Rom, bewundert als Vielschreiber in allen Stylarten und gefeiert als Lehrer und Spieler der Theorbe, welches Instrument er auch durch Bereicherung und Verbesserung der Tabulatur zu einer ungeheuren Verbreitung brachte. Dem Pater Kircher half er beim Sammeln des Materials zur »Musurgia« (2 Bde., Rom, 1650), weshalb ihn dieser wohl auch fast maasslos lobt und selbst viele Compositionsproben K.'s mittheilt. In diesem Werke ist übrigens von K. als einem noch Lebenden die Rede. Dagegen schildert ihn Doni in seinem »*Dialogus de praestantia musicae veteris*« lib. 1 pag. 98 als einen eitlen, hochmüthigen Gecken. Von seinen zahlreichen Compositionen, die Gerber und Fétis nach den Titeln aufführen, dürften die vielen *Arie passeggiate a voce sole* mit Theorbenbegleitung zum mindesten ein historisches Interesse beanspruchen.

Karaklausithyron (griech.) nannten die alten Griechen eine Nachtmusik, die der Geliebte der Geliebten brachte. In dieser Art dürfte das K. völlig dem modernen Ständchen oder der Serenade entsprechen.

Karauschek, nach Anderen Karasek, ein ausgezeichneter Violoncellist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gestorben 1789, war von etwa 1750 bis 1760 als Kammermusiker in der fürstl. Thurn und Taxis'schen Kapelle in Regensburg angestellt, die er aber aus religiöser Schwärmerei verliess, um den Rest seines Lebens als Mönch eines Karmeliterklosters zu verbringen.

Von seinen Compositionen sind Sachen für Violoncello, ausserdem aber auch Sinfonien, Stücke für Fagott u. s. w. im Manuscript vortheilhaft bekannt geworden.

Karelin, Sila Dementiewitsch, russischer Tonkünstler, war 1796 als Direktor der als ausgezeichnet anerkannten Jagdmusik des Kammerherrn Wadkowskoi in St. Petersburg angestellt. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Kargel, Sixtus, hervorragender deutscher Lautenvirtuose und Componist, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mainz lebte, wo er herausgab: »*Carmina italica, gallica et germanica ludenda cythara*«; »*Nova et elegantissima italica et gallica carmina pro testudine*« (Mainz, 1569); »*Renovata cythara, hoc est novi et commodissimi exercendae cytharae modi, constantes cantionibus musicis etc. ad tabulaturam communem redactis etc.*« (Mainz, 1569; Augsburg, 1575). Letzteres Werk zählt ohne Zweifel zu den ältesten vorhanden gebliebenen Guitarreschulen (vgl. Draudius, *Bibl. class.*).

Karger, Friedrich Wilhelm Aloys, talentvoller Orgelspieler und Componist, geboren 1796 zu Schreckendorf bei Landeck in Schlesien, zeichnete sich mit acht Jahren, von seinem Vater, einem Schullehrer, unterrichtet, auf der Orgel und Violine so aus, dass man ihn zu höherer Ausbildung nach Breslau schickte, wo er zunächst Discantist an der Domkirche wurde. Unablässig suchte er sich dort durch Privatstudium der Werke Mozart's, Albrechtsberger's und Knecht's zu vervollkommnen, und bald fand auch er mit seinen Erstlingswerken Beifall und Anerkennung. Von 1815 bis 1817 besuchte er das Schullehrer-Seminar zu Schlegel und trat dann eine musikalische Reise nach Wien, Prag und Dresden an. Im J. 1818 erhielt er die Stelle als Organist an der katholischen Pfarrkirche zu Neisse. Von seinen Compositionen, bestehend in vielen Messen und sonstigen Kirchenstücken, Cantaten und Gesängen, Ouvertüren, einem Violinconcert, die von Kennern gelobt wurden, ist leider nichts zur Veröffentlichung gelangt.

Karl der Grosse, König der Franken seit 768, römischer Kaiser von 800 bis 814, geboren am 2. April 742, wahrscheinlich zu Aachen, war der Sohn Pipin des Kleinen und Enkel Karl Martell's. In seinem zwölften Jahre schon von Papst Stephan II. mit seinem Bruder Karlmann zum künftigen König gesalbt, trat er mit diesem nach Pipin's Tode 768 die Regierung des Frankenreichs an, die er seit Karlmann's Tode, 771, allein führte. Was K. als einer der grössten Kriegshelden aller Zeiten gethan, wie er mit unermüdlicher, selbst das Kleinste nicht unbeachtender Thätigkeit für die rechtliche Ordnung und für das Gedeihen äusserer Wohlfahrt wie geistiger Bildung in seinem grossen Reiche gesorgt hat, gehört, auch wenn es nicht allbekannt wäre, nicht hierher. Der Wissenschaft und Kunst war er selbst eifrig zugethan, und wie sehr er dem Gesang huldigte, zeigt seine Anordnung, die alten deutschen Heldenlieder zu sammeln, zu welchem Zweck er den hochbefähigten Eginhard an sich zog. Als Pflanzstätten der Bildung der Geistlichkeit und des Volks wurden bei den Kathedralen und Klöstern im ganzen Lande, sowie auch bei Hofe Schulen angelegt, in denen auch der Gesang gepflegt werden musste, für welchen K. auch noch eigene Anstalten zu Metz und zu Soissons gründete. Aus Italien und Griechenland liess er geschickte und gelehrte Männer kommen, welche einträgliche Bisthümer und Pfründen erhielten, damit sie den Schulen überall aufhelfen sollten. Ebenso erbat er sich vom Papst Hadrian I. und erhielt einige italienische Sänger, die den Gesang nach römischer Art einrichten und verbessern mussten. Einer derselben, Theodorus, wurde an der Schule zu Metz, ein anderer, Benedictus, an der zu Soissons angestellt, und ein dritter, Romanus, soll die Singschule in St. Gallen eingerichtet und eine Abschrift des gregorianischen Antiphonars an den Stufen des dortigen Klosteraltars niedergelegt haben. K. selbst beschloss sein thaten- und segensreiches Leben zu Aachen am 28. Jan. 814. Die dankbare Pietät hat ihm die Composition der

alten Kirchenhymne »*Veni, creator spiritus*« (*g a g f g* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$) zugeschrieben, welche noch heute auch in der evangelischen Kirche mit dem Text »Komm', Gott Schöpfer, heil'ger Geist« gesungen wird.

Karl V., deutscher Kaiser von 1519 bis 1558, unter dem Namen Carlos I. seit 1516 König von Spanien, geboren am 24. Febr. 1500 zu Gent, war, trotz seines durch Kriege und durch die Religionswirren von früh an in Anspruch genommenen Lebens, den Wissenschaften und der ernsten Kunst treu ergeben, was er dadurch bewies, dass er freiwillig 1555 auf die Regierung Spaniens und 1556 auf die des deutschen Reichs verzichtete und sich in ein Kloster bei Placencia in Estremadura zurückzog. Dort verlebte er seine letzten Tage in frommer Religionsübung und mit mechanischen Künsten und Handarbeiten beschäftigt, bis er am 21. Septbr. 1558 starb. Von seiner Belesenheit in der musikalischen Literatur, seinem feinen Gehör und seiner Musikbildung, die ihn jeden Fehler der Kirchensänger bemerken und corrigiren liessen, spricht sein Biograph Prudencio de Sandoval und nach diesem Burney mit Bewunderung, und führen eine Reihe von Vorfällen an, bei denen dies zu Tage trat. K. war überhaupt ein Mann von edlem Betragen und feinen Sitten, ernst, kalt und consequent in Ausführung seiner weitgehenden Plane, also wohl befähigt, auch die Tonkunst zu beschützen und fördern zu helfen.

Karl VI., deutscher Kaiser von 1711 bis 1740, der Letzte des Habsburg'schen Mannsstammes, zweiter Sohn des musikkundigen Kaisers Leopold I. und Nachfolger seines nicht minder kunstfreundlichen Bruders, des Kaisers Joseph I., war am 1. Octbr. 1685 geboren und starb nach einer bewegten Regierung am 20. Octbr. 1740. Selbst fertiger Clavierspieler und mit musiktheoretischen Kenntnissen begabt, so dass er sich nicht ohne Glück in der Composition von Claviersachen und von Kanons, die er sehr liebte, versuchen konnte, benutzte er jede Gelegenheit, um die Tonkunst an seinem Hofe im vollen Prunk auftreten zu lassen. Er unterhielt ein vorzügliches Orchester und eine kostspielige italienische Oper, bei deren Aufführungen er häufig selbst am Clavier mitwirkte, und in seinen Diensten standen als Kapellmeister u. A. die berühmten Kunstlehrer Caldara und Fux. Des Letzteren Musterlehrbuch »*Gradus ad Parnassum etc.*« hat er 1725 auf seine Kosten herstellen und veröffentlichen lassen. Die österreichischen Staaten, die er bei seinem Regierungsantritt in vollem Glanz gefunden hatte, hinterliess er freilich in finanzieller Zerrüttung, da er durch seinen übermässigen Aufwand, durch hohe Besoldung der Hofbeamten u. dergl. alle vorhandenen Geldmittel völlig erschöpfte.

Karl Eugen, Herzog von Würtemberg von 1737 bis 1793, geboren am 11. Febr. 1728, folgte bereits 1737 unter Vormundschaft seinem Vater in der Regierung, bis er im 16. Jahre vom Kaiser Karl VII. für volljährig erklärt wurde. Er war ein Fürst von grossen Geistesanlagen und, selbst fertiger Clavierspieler, für die Musik und deren pomphaftes Auftreten entflammt. Aber im ersten Feuer der Jugend richtete er seine Kraft fast nur auf sinnlichen Genuss. Die Summen, welche er für Oper, Bälle, Jagden, Reisen und an seine Maitressen verschwendete, brachten sein Land an den Abgrund, und der schändliche Diensthandel, den er, um sich neue Hülfsquellen zu verschaffen, einführte, zur Verzweiflung. Italienische Musiker und Sänger wurden unter den glänzendsten Bedingungen herangezogen, ein Jomelli, Ferrari, Nardini, Lolli, Aprile und Masi angestellt, für Decorationen und Ballet, welchem letzteren Noverre und die beiden Vestris ihr Talent widmen mussten, Unsummen, gleichviel, woher genommen, ausgegeben, und dies in einer Zeit, wo man fast überall in Deutschland derartigen Luxus auf das Aeusserste einschränkte oder ganz abschaffte. Die Landstände sahen sich endlich genöthigt, beim Kaiser und den protestantischen Mächten Schutz und Hülfe zu suchen, und schliesslich brachte der preussische Hof 1770 einen Vergleich zwischen dem Herzog und den Ständen zu Stande. Von dieser Zeit an suchte K. in der That durch weise Beschränkung seines Aufwandes und durch nützliche Einrichtungen die dem Lande

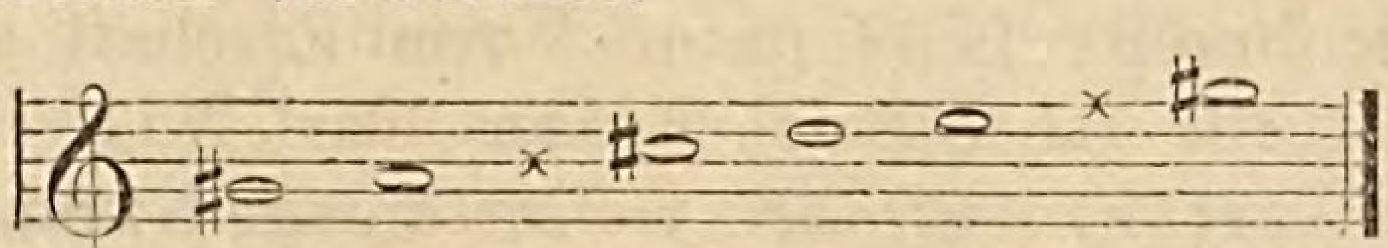
geschlagenen tiefen Wunden zu heilen. Auch Kunst und Wissenschaft erfuhren eine geordnete Pflege und Förderung, und Stuttgart wurde der Sitz der trefflichsten deutschen Künstler. Er errichtete in der militärischen Akademie zu Stuttgart eine öffentliche Musikschule, aus der eine Reihe der ausgezeichnetsten Componisten, Virtuosen und Sänger, aber auch hochgeschätzte Gelehrte aller wissenschaftlichen Fächer hervorgingen, so dass Kaiser Joseph II. diesem, die Karlsschule genannten Institute 1781 das Privilegium einer Hochschule oder Universität ertheilte. Schon 1768 hatte der Herzog begonnen, arme Landeskinder auf sein Lustschloss Solitude zu ziehen, wo sie, je nach ihrem Talent, gründlich unterrichtet wurden, die Musikbegabten in der Tonkunst und allen Schulfächern, wofür sie sich verpflichten mussten, ihre Kräfte dereinst der Hofkapelle und dem Theater in Stuttgart zu widmen. Dies Institut wurde dann der Karlsschule einverleibt, und nach wenigen Jahren hatte K. die Genugthuung, ein Theater und Orchester zu besitzen, das fast nur aus ehemaligen Zöglingen dieser Schule bestand und, unter Zumsteeg's Musikdirektion, seine Leistungen mit jedem anderen Theater und Orchester Deutschlands messen konnte. Von seinem Volke hochgeehrt, verlebte der Herzog in philosophischer Ruhe die letzten Jahre seines Lebens auf dem Lustschlosse Hohenheim und starb am 24. Octbr. 1793.

Karl, Bernhard Peter, deutscher Geistlicher, geboren 1671 zu Osnabrück, studirte zu Rostock und wurde 1698 in seiner Vaterstadt Prediger, dieses Amtes aber 1702 wegen angeblicher Irrlehren entsetzt. Nachdem er hierauf privatisirt hatte, wurde er zu Essen, darauf zu Eggelingen Prediger, wo er am 9. Juli 1723 starb. Von seinen Schriften gehört hierher: »*De Germania, artibus literisque nulli secunda*« (Rostock, 1698).

Karl, Johann Gottlieb, deutscher Tonkünstler, geboren am 14. Juli 1780 zu Greibig, wirkte als Organist in Döbeln und gab 1830 eine Anleitung zum Clavierspielen heraus.

Karna nennen die Inder eines ihrer regelmässigen Rhythmuszeichen 0 0 0 0, welches durch Noten:  wiederzugeben wäre. — Auch ist K. der Name einer indischen Flöte, welche zu den Tänzen der Bajaderen geblasen wird. 0.

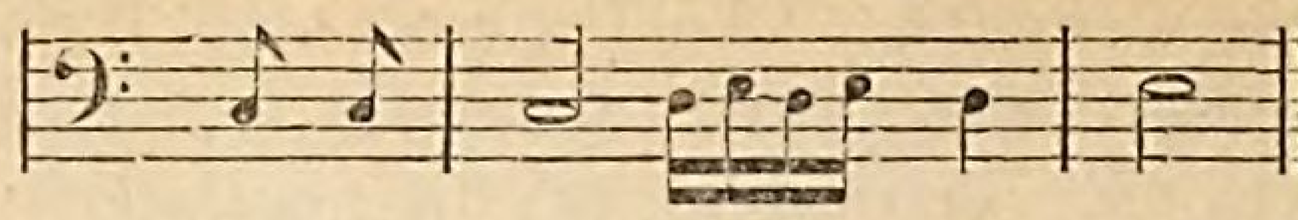
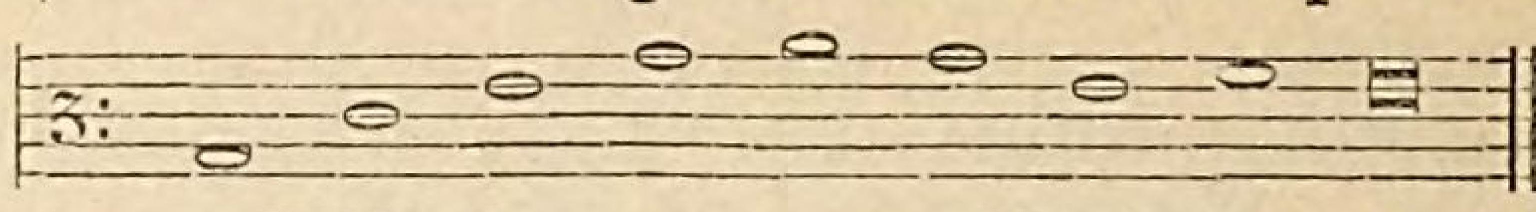
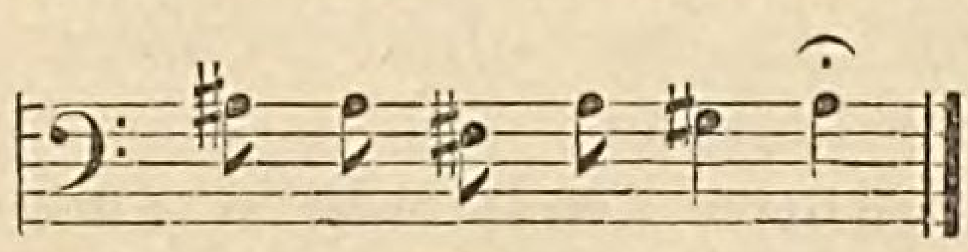
Karnati, die Benennung einer der Nymphen, welche kleine Leidenschaften versinnbildlichen, ist in der indischen Musik der Name einer Ragini (s. d.), die der Raga (s. d.) Dipaca (s. d.) untergeordnet ist und die folgende Klänge in ihren Melodien verwerthet:



Ferner ist noch mitzutheilen, dass man in der in Sanscrit geschriebenen Sângita Narayâna eine unseren Kirchentonarten (s. d.) gleiche Tonartenaufstellung der alten Inder findet und in derselben für eine den Namen K. Diese Tonart, für gewöhnlich Desi (s. d.) genannt, fing an und endigte mit dem siebenten Scalaton *ni* (s. d.) und besass alle Tonstufen. 0.

Karneia oder Karnia (griech.), auch germanisirt Karneen genannt, hiess ein neuntägiges Fest der alten Lacedämonier, das um die 25. Olympiade dem Apollon zu Ehren festgesetzt, in Sparta abgehalten und durch Stieropfer und kriegerische Singtänze gefeiert wurde. Terpander aus Lesbos war der Erste, der in den damit verbundenen musikalischen Wettstreiten den Preis errang.

Karne pharah, קַרְנֵ פָרָה, heisst beistehendes hebräisches Notationszeichen  (Accent), welches von den orientalischen Israeliten als Aufzeichnung folgen-

der Tonphrase:  angesehen wird. Kircher wie Guarin geben diesem Accent eine hiervon sehr abweichende Deutung, indem sie behaupten, die Ausführung der K. der europäischen Juden aufgezeichnet zu haben: . Noch anders giebt Bartolocci in seiner »*Bibliotheca magna rabbinica*« p. 4 fol. 440 diese, wie sie die italienischen Hebräer in Gebrauch haben:  und bemerkt in demselben Werke fol. 439, dass die spanischen Juden die K. noch anders:  darstellen, während er ebenda fol. 429 bemerkt, dass sonst die Kircher'sche Angabe die richtige. Nathan, der uns die Ueberlieferung, oder die als solche betrachtete, der englischen Juden aufgezeichnet hat, giebt als K. folgende Melodie:

.

Man ersieht aus dieser vielfach anders gestalteten Melodie, von der jeder Volkszweig bekauptet, dass dieselbe uralt und ihm durch Ueberlieferung geworden sei, dass nach der Zerstreuung des Volkes der Hebräer wohl schwerlich noch irgendwo eine sich rein erhalten habende Melodie aus der Blüthezeit sich vorfinden wird, wie näher in dem Artikel Hebräische Musik (s. d.) beleuchtet worden ist. 0.

Karow, Karl, verdienstvoller Förderer des deutschen Schul- und Volksgesanges, geboren am 15. Novbr. 1790 zu Alt-Stettin, erhielt durch seinen Vater, einen Kaufmann, eine tüchtige Schulbildung, zu der sich ziemlich spät etwas Violinspiel gesellte. Achtzehn Jahre alt, begann er beim Musikdirektor Haak auch Clavier- und Orgelspiel, sowie Harmonielehre zu treiben. In diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionsversuche (Claviersonaten, Lieder u. s. w.). Seine weiteren Studien unterbrachen die deutschen Freiheitskriege, die er als freiwilliger Jäger des Regiments Colberg mitmachte. Nach abgeschlossenem Frieden begab sich K. nach Berlin, wo er von Ludw. Berger noch einigen Unterricht auf dem Pianoforte und von Zelter in der Composition erhielt. Im J. 1818 wurde er als Oberlehrer der Musik an das Schullehrer-Seminar in Bunzlau berufen und wirkte in dieser Stellung höchst ehrenvoll. Die von ihm herausgegebenen ein- und mehrstimmigen Lieder zeichnen sich durch praktische Brauchbarkeit aus; ausserdem hat man von ihm einen »Leitfaden zum praktisch-methodischen Unterricht im Gesange, vornehmlich in Volksschulen« u. s. w. Sehr tüchtig und verdienstvoll sind auch seine 172 Orgelvorspiele. Er starb am 20. Decbr. 1863 zu Bunzlau.

Verzeichniss

der im fünften Bande enthaltenen Artikel.

Harmonielehre Seite 1.
Harmoniemotiv 16.
Harmoniemusik 17.
Harmonieprincip 19.
Harmonieschluss s. Harmonische Cadenz 20.
Harmonieschritt 20.
Harmoniespiel s. Flageolet 21.
Harmoniesprung s. Harmonieensprung 21.
Harmoniesystem oder System der Harmonie 21.
Harmonieverbindung 53.
Harmonieverschiebungen 53.
Harmoniewechsel 54.
Harmoniflûte 54.
Harmonik 54.
Harmonik s. Flageolettöne 55.
Harmonika s. Harmonica 55.
Harmoniker s. Harmonici 55.
Harmoniphon 55.
Harmonisch 55.
Harmonische Addition s. Addition 55.
Harmonische Anlage 55.
Harmonische Ausweichung 55.
Harmonische Begleitung s. Begleitung 55.
Harmonische Bewegung 55.
Harmonische Brechung 55.
Harmonische Cadenz 56.
Harmonische Dissonanzen s. Consonanz und Dissonanz 56.
Harmonische Fortschreitung 56.
Harmonische Grundlage 56.
Harmonische Härten 56.
Harmonische Hand s. Guido von Arezzo 56.
Harmonische Mehrdeutigkeit 56.
Harmonische Modulation 56.
Harmonische Molltonleiter 56.
Harmonische Multiplication 57.
Harmonische Nebennoten 57.
Harmonische Obertöne s. Obertöne, Partialtöne und Akustik 58.
Harmonische Progression 58.
Harmonische Proportion 58.
Harmonischer Dreiklang 58.
Harmonische Rechnungsarten 58.
Harmonische Reihe s. Harmonische Sequenz Seite 58.
Harmonischer Gehalt 58.
Harmonische Rückung s. Harmonieverschiebung 58.
Harmonische Sequenz 58.
Harmonisches Intervall 59.
Harmonische Subtraktion 59.
Harmonische Theilung der Intervalle s. Kanonik und Theilung der Intervalle 59.
Harmonische Theilung der Verhältnisse 59.
Harmonische Tonleiter 60.
Harmonische Transposition der Verhältnisse s. Transposition 60.
Harmonische Verbindung der Verhältnisse s. Verbindung 60.
Harmonische Vergleichung 60.
Harmonische Verwandtschaft der Klänge 61.
Harmonische Zergliederung 63.
Harmonium 63.
Harmonisiren 67.
Harmonisirung 67.
Harmonius 67.
Harmonometer 67.
Harnisch, Johann Jacob 67.
Harnisch, Otto Siegfried 67.
Harold 67.
Harold 67.
Harpa s. Harfe 68.
Harpe, la 68.
Harpe, la 68.
Harpeggiatur s. Arpeggio 68.
Harper, Thomas 68.
Harper, Thomas 68.
Harper, Charles 68.
Harper, Edmund 68.
Harpichord s. Arpichord 68.
Harpinella 68.
Harpsichord 68.
Harrer, Gottlob 68.
Harriers-Wippern, Louise s. Wippern 69.
Harries, Heinrich 69.
Harrington 69.
Harrington, John 69.
Harrington, Dr. John of Bath 69.
Harrington 69.
Harris 69.
Harris, Renatus 69.
Harris, John 69.
Harris, Augustus 69.
Harris, Jacob 69.
Harris, Joseph Seite 70.
Harris, Joseph Johann 70.
Harris, Joseph Macdonald 70.
Harrison, John 70.
Harrison, Robert 70.
Harrison, William 70.
Harrys, Georg 70.
Harsch, Graf von 70.
Harsley, William 70.
Harson, Johann Samuel 70.
Hart 70.
Hart, James 71.
Hart, Philipp 71.
Hart, Joseph 71.
Hartig 71.
Hartig, Graf Franz von 71.
Hartig, Graf Ludwig von 72.
Hartig, Franz Christian 72.
Hartig, Johanna 72.
Hartkäs, Fr. Wilhelm 72.
Hartknoch, Karl Eduard 72.
Hartmann von Aue 72.
Hartmann von Aue, Christoph Heinrich 73.
Hartmann, Franz 73.
Hartmann, Friedrich 73.
Hartmann, Heinrich 73.
Hartmann, Heinrich August Ferdinand 73.
Hartmann, Johann 74.
Hartmann, August Wilhelm 74.
Hartmann, Johann Peter Emil 74.
Hartmann, Johann Gottfried Henning 75.
Hartmann, Johann Samuel 76.
Hartmann, Karoline 76.
Hartmann, Matthias 76.
Hartmann, Michael 76.
Hartmann, Simon 76.
Hartog, Eduard de 76.
Hartong 76.
Hartung s. Müller-Hartung 77.
Hartung, A. L. 77.
Hartung, H. A. 77.
Hartung, Carl August 77.
Hartung, Johann Michael 77.
Hartung, Michael 77.
Hartverminderter Dreiklang 77.
Hartwig, Karl 77.
Hasäus, Jacob s. Hase 77.
Haschka, Lorenz Leopold 77.
Hase, Georg 77.
Hase, Jacob 78.
Hase, Julie 78.
Hase, Wolfgang 78.
Hasenbalg, Johann Friedrich 78.
Hasenbalg, Caroline Seite 78.
Hasenbalg, Hermine 78.
Hasenknopff, Sebastian 78.
Haserodt 78.
Haserodt, Johann Andreas 78.
Hasert, Johann 78.
Hasert, Rudolph 79.
Hasius, Johann Matthias 80.
Hasler, Dominicus 80.
Hasler, Isaac 80.
Hasler, Johann Leonhard 80.
Hasler, Hans Leo von 80.
Hasler, Jacob 81.
Hasler, Caspar 81.
Haslinger 81.
Haslinger, Tobias 81.
Haslinger, Karl 81.
Haslinger, Josephine 82.
Hasse 82.
Hasse, Johann Adolph 82.
Hasse, Franz Xaver 82.
Hasse, Gustav 82.
Hasse, Nicolaus 82.
Hasse, Peter 82.
Hasse, Johann Adolph 82.
Hasselbeck 90.
Hasselt, Anna Marie Wilhelmine 90.
Hassler s. Hasler 90.
Hassloch, Christiane Magdalene Elisabeth 90.
Hassloch 90.
Hasso 90.
Hatamo s. Kabaro 91.
Hattasch, Disma 91.
Hattasch, Anna Francisca 91.
Hattasch, Heinrich Christoph 91.
Hatter, Wilhelm Ferdinand 91.
Hatton, J. L. 91.
Hatzfeld 91.
Hatzfeld, August von 91.
Hatzfeld, Hugo von 91.
Hatzfeld, Gräfin von 91.
Haube s. Hut 91.
Hauch s. Vocal 91.
Hauch, Adam Wilhelm von 91.
Hauch, Johann Carsten von 91.
Hauck s. Haug und Hauk 91.
Hauck 91.
Hauck, Karl 91.
Hauck, Wenzislaus 92.
Haudeck, Karl 92.
Haudeck, Joseph 92.
Haudimont, Abbé Etienne Pierre, Meunier d' 92.
Haudimont, Joseph, Meunier d' 92.

Haudonville, Adrien Henri Seite 92.
Haue 92.
Haueisen, W. N. 93.
Haueisen, F. Karl 93.
Hauer, Ernst 93.
Hauer, Herrmann 93.
Hauer, Karl 93.
Hauff, Johann Christian 94.
Hauff, Wilhelm Gottlieb 94.
Haug, Friedrich 94.
Haug, Virgilius 94.
Hauk, Minnie 94.
Haumann, Theodor 95.
Haun, Johann Ernst Christian 96.
Haupt 96.
Haupt, Karl August 96.
Haupt, Leopold 96.
Haupt, Moritz 96.
Hauptabsatz s. Absatz 96.
Hauptaccent 96.
Hauptaccord oder Hauptharmonien 97.
Hauptcadenz s. Cadenz 97.
Hauptcanal 97.
Hauptclavier, Hauptmanual oder Haupttastatur 97.
Hauptdreiklänge s. Hauptaccorde 98.
Hauptformen 98.
Hauptfortschreitungen 98.
Hauptgedanken 98.
Hauptgesang s. Hauptmelodie 98.
Hauptgrade d. Tempo s. Tempo 98.
Hauptintervalle 98.
Hauptlade oder Hauptwindlade 98.
Hauptlagen s. Lagen 98.
Hauptleiter oder Haupttonleiter s. Normalleiter oder Stammtonleiter 98.
Hauptmann, Lorenz 98.
Hauptmann, Moritz 99.
Hauptmann, Johann Gottlob 99.
Hauptmann, Louise Salome 99.
Hauptmann, Susette 100.
Hauptmanual s. Hauptclavier 101.
Hauptmelodie 101.
Hauptmotiv 101.
Hauptner, Tuiskon 101.
Hauptnoten 102.
Hauptpartie 102.
Hauptprincipal 102.
Hauptprobe s. Generalprobe und Probe 102.
Hauptregister s. Grundstimmen 102.
Hauptsänger 102.
Hauptsatz s. Thema 102.
Hauptschluss s. Finalcadenz 102.
Hauptseptime 103.
Hauptseptimenaccord 103.
Hauptseptimenharmonie 103.
Hauptsperrventil 103.
Hauptstimme, Hauptmelodie oder Hauptgesang 105.
Hauptstimmgattung oder Hauptstimme 109.
Hauptstück, Hauptsatz oder Haupttheil 109.
Hauptstufen 109.
Haupttacttheil s. Haupttheil 109.
Hauptactzeit s. Haupttheil 109.
Haupttastatur s. Hauptclavier 109.
Haupttheil 109.
Hauptthema, Hauptsubject oder Hauptsatz Seite 109.
Hauptton 109.
Haupttonart 110.
Hauptventil s. Orgel 110.
Hauptventilfeder 110.
Hauptventilöffnung 110.
Hauptwellenbrett 110.
Hauptwerk 110.
Hauptwindlade s. Hauptlade 110.
Hauptzeit oder Haupttactzeit s. Haupttheil 110.
Haus, Doris 110.
Hauschild, Ernst 111.
Hauschka, Vincenz 111.
Hausdörfer 111.
Hausdörfer 111.
Hause, Wencislaus 111.
Hausen s. Friedrich von Hausen 111.
Hausen, Johann 111.
Hausen, Wilhelm 112.
Hauser, Franz 112.
Hauser, Joseph 114.
Hauser, Moritz 114.
Hauser, Michael (Miska) 114.
Hauser, Nathalie 115.
Hauser, Uriel 115.
Hausius, Carl Gottlob 115.
Hauska s. Hauschka 115.
Hausmann, Hausleute 115.
Hausmann 115.
Hausmann, Valentin 115.
Hausmann, Valentin 115.
Hausmann, Valentin 115.
Hausmann, Valentin 115.
Hausmann, Valentin Bartholomäus 116.
Hausorgel s. Zimmerorgel 116.
Hausse 116.
Hautbois s. Oboe 116.
Hautboist 116.
Hautbois d'amour 116.
Haut-dessus 116.
Haut-dessus oder Premier-dessus 116.
Haut-contre 116.
Haut-Feuille, Jean de 116.
Haut-taille 116.
Hauteterre s. Hotteterre 116.
Hautin oder Honiltin, Pierre 116.
Hautmann 117.
Hauuil, Adrian oder Antoine de 117.
Havemann, Johann 117.
Havinga oder Havingha, Gerhard 117.
Hawdon 117.
Hawes, William 117.
Hawi 117.
Hawkins, Sir John 117.
Hawksbee, Francis 118.
Hayden, George 118.
Haydenstam, von 118.
Haydn oder Hayden s. Heyden 118.
Haydn, Joseph 118.
Haydn, Michael 134.
Hayes, William 136.
Hayes, Philipp 136.
Haym 136.
Haym, Johann 136.
Haym oder Haim s. Aimo 136.
Hayn, Friedrich Gottlob 136.
Hayne s. Heyne 137.
Hayne oder Heine, Gottlob 137.
Haynil, Baudouin 137.
H-dur 137.
Head, Francis A. 138.
Heather s. Heyther 138.
Hebden, John 138.
Hebelius, Samuel 139.
Hebenstreit, Pantaleon Seite 139.
Hebenstreit, Sophie Wilhelmine 139.
Hebenstreit 139.
Heberle, A. 139.
Hébert-Turbry s. Turbry 139.
Hebräer 139.
Hecht, Eduard 168.
Heck 168.
Heckel, Johann Christian 168.
Heckel, Johann Chr. 168.
Heckel, Karl Ferdinand 169.
Heckel, Emil 169.
Heckel, Wohlfen 169.
Heckenauer, Johann 169.
Hecker, A. J. 169.
Hecker, Justus Friedrich Karl 169.
Heckmann, Georg Julius Robert 169.
Heckmann, Marie 170.
Hecquet, Charles Joseph Gustave 170.
Hedericus oder Helpericus 170.
Hedjaz s. Hogaz 170.
Hedluf, Heinrich Gottfried 170.
Hedwig, Johann Luca 170.
Hédouin, Pierre 170.
Hedicomos 171.
Heegman, Alphons 171.
Heeren, Arnold Hermann Ludwig 171.
Heerhorn 171.
Heeringen, Ernst von 171.
Heermann, Hugo 171.
Heerpauken 172.
Heerpauker 172.
Heertrommel 172.
Heerwagen, Friedr. Ferd. Traugott 172.
Heffelmeyer s. Höffelmayer 173.
Hegar, Friedrich 173.
Hegar, Emil 173.
Heiberger, Joseph 173.
Heidegger, Johann Heinrich 173.
Heiden, Sebastian s. Heyden 173.
Heidenreich, David Elias 173.
Heidenreich, Friedrich 173.
Heidenreich, Georg Christoph 173.
Heidenreich, Karl Heinrich 173.
Heidfeld, Johann 174.
Heigendorf, Karoline von s. Jagemann 174.
Heiland 174.
Heilig s. Sanctus 174.
Heiliger 174.
Heilmann, Joseph 174.
Heilmann, M. 174.
Heimbrodt, Johann Sebastian 174.
Heindl 174.
Heine s. Heyne 174.
Heinecke, Johann Emanuel 174.
Heinefetter 174.
Heinefetter, Sabine 174.
Heinefetter, Kathinka 175.
Heinefetter, Clara 175.
Heinefetter, Eva 175.
Heinefetter, Fatime 175.
Heinefetter, Nanette 175.
Heinefetter, Sophie 175.
Heinecke, Karl 175.
Heineken, Nicolas 175.
Heinemann, Marcus 175.
Heinemann, Jenny 175.
Heinemeyer, Christian 175.
Heinemeyer, Ernst Wilhelm Seite 175.
Heinert, C. A. 176.
Heinichen, Johann David 176.
Heinicke, Christoph 176.
Heinlein, Paul 176.
Heinrich VI. 177.
Heinrich I. 177.
Heinrich III. 177.
Heinrich VIII. 177.
Heinrich IV. 177.
Heinrich von Linouwe 177.
Heinrich von Meissen s. Frauenlob 177.
Heinrich von Morungen 177.
Heinrich von Müglin 178.
Heinrich von Ofterdingen 178.
Heinrich von der Rücke 178.
Heinrich von Veldeck 178.
Heinrich, Johann Gottfried 178.
Heinrich, Wilhelm 178.
Heinrichs, Anton Philipp 178.
Heinrichs, Johann Christian 179.
Heinrici s. Henrici 179.
Heinroth, Christoph Gottlieb 179.
Heinroth, Gottlieb 179.
Heinroth, Johann August Günther 179.
Heinroth, Francisca 180.
Heins, J. J. 180.
Heinse, Johann Jacob Wilhelm 180.
Heinsen, Johann 180.
Heinsius, Clara 180.
Heinsius, Ernst 180.
Heinsius, Martin 180.
Heintz, Albert 180.
Heintz, Wolfgang 181.
Heintzelmann, Johann 181.
Heinz, August Humbert 181.
Heinze s. Häntze 181.
Heinze, Gustav 181.
Heinze, Gustav Moritz 181.
Heinze, Sara 181.
Heinze, Gustav Adolph 181.
Heinze, Ferdinand 181.
Heinze-Berg, Henriette 182.
Heinschkel, Johann Jacob 183.
Heiser, August 183.
Heiser, Wilhelm 183.
Heiserkeit 183.
Heisius, Kaspar 184.
Heissler, Karl 184.
Helbig, Gottfried 184.
Helbig, Gottlob 184.
Held, August 184.
Held, Bruno 184.
Held, Johann Theobald 184.
Held, Jacob 184.
Helder, Bartholomäus 184.
Helder, Johann 184.
Heldius, Jeremias 185.
Hèle, Georges de la 185.
Helene Paulowna 185.
Helfer, Charles d' 185.
Helfer, Friedrich August 185.
Helia, Camillo 185.
Helia, Vittorio di 185.
Helicon 185.
Hell 186.
Hellbach, Johann Andreas 186.
Hellebrand, Johann 186.
Heller, Ferdinand 186.
Heller, Stephen 186.
Hellingk, Lupus 188.
Hellingwarf, Peter 188.
Hellmann, Johann Adam Maximilian 188.

Hellmesberger Seite 188.
Hellmesberger, Georg 188.
Hellmesberger, Georg 188.
Hellmich, Karl 189.
Hellmich, Wilhelm 189.
Hellmuth, Friedrich 189.
Hellmuth, Karl 189.
Hellmuth, Franziska Josepha 189.
Hellpfeife 190.
Hellwaag, Christoph Friedrich 190.
Hellwig, (Karl Friedrich) Ludwig 190.
Helmböcker, Cornelius 190.
Helmbold, Ludwig 190.
Helmbrecht, Christian Friedrich Franz 190.
Helmer, Karl 191.
Helmholtz, Karl 191.
Helmholtz, Hermann (Ludw. Ferd.) 191.
Helmond, Christian Gottfried 192.
Helmont, Adrien Joseph van 192.
Helner, Johann 192.
Helpericus s. Hedericus 192.
Helt, Heintz 192.
Helwig, Johann Friedrich 192.
Helwig, Joseph 192.
Hemberger, Johann August 192.
Hemesius, Nathan 192.
Hemidiapente 192.
Hemiolie 192.
Hemitonium 193.
Hemmel, Siegismund 193.
Hemmerlein, Johann Nicolaus 193.
Hemmerlein, Joseph 193.
Hemmis, Franz 193.
Hemmkeile, Hemmklötze 193.
Hemmstifte s. Hemmkeile 194.
Hempel, Georg Christoph 194.
Hempel, Karl Wilhelm 194.
Hempson 194.
Hendekasyllaben 194.
Henfling, Konrad 194.
Henkel 194.
Henkel, Georg Andreas 195.
Henkel, Heinrich 195.
Henneberg, Johann Baptist 195.
Henner, Freiherr von 196.
Hennes, (Goswin) Aloys 196.
Hennes, Therese 196.
Hennig, Christian Friedrich 196.
Hennig, Karl 196.
Hennig, Karl 196.
Hennig, Rudolph 196.
Hennigk, Heinrich Julius 197.
Henning, Christian 197.
Henning, Karl 197.
Henning, Karl Wilhelm 197.
Henning, Herrmann 197.
Henning, Albert 197.
Henning 198.
Henning, Wilhelm 198.
Henningsen, Magnus Peter 198.
Henningsen, Joachim 198.
Henri, Paul Emil 198.
Henrici, Heinrich 198.
Henricus s. Heinrich 198.
Henrion, Paul 198.
Henry, Bonaventure 198.
Henry, Buonaventure 198.
Henschel, Georg 198.
Henschel, Johann Abraham 199.
Hensel, Fanny s. Mendelssohn-Bartholdy Seite 199.
Hensel, Gottlob 199.
Hensel, Johann Daniel 199.
Henselt, Adolph 199.
Henstridge, Daniel 201.
Hentschel, Ernst Julius 201.
Hentschel, Franz 201.
Hentschel, Theodor 201.
Henyk 202.
Hepp, Sixtus 202.
Heptachordum 202.
Herabstrich oder Herunterstrich 202.
Heraklides 203.
Herault, Jean Louis 203.
Herault, Palmyre 203.
Herbain, Chevalier d' 203.
Herbart, Johann Friedrich 203.
Herbeck, Johann 204.
Herbenus, Matthäus 205.
Herberth, Robert 205.
Herbin, Chevalier d' s. Herbain 205.
Herbin, Auguste François Jullien 205.
Herbing, August Bernhard Valentin 205.
Herbinius, Johann 205.
Herbinus, Johann 205.
Herbst 205.
Herbst, Heinrich 205.
Herbst, Johann Gottfried 206.
Herbst, Johann Andreas 206.
Herbst, Johann Friedrich Wilhelm 206.
Herbst, Michael 206.
Herder, Johann Gottfried von 206.
Herdliska, Henri 207.
Heredia, Piedro 207.
Heremita s. Eremita 207.
Herfurth, Rudolph 207.
Herigerus 207.
Hering, Alexander 207.
Hering, Karl (Friedrich August) 208.
Hering, Karl Gottlieb 208.
Hering, Karl Eduard 209.
Héritier, Jean l' 209.
Hermann 209.
Hermann 209.
Hermann, Johann 210.
Hermann, Christian Gottfried 210.
Hermann, Constanz 210.
Hermann, Friedrich 210.
Hermann, Jacob 210.
Hermann, Johann David 210.
Hermann, Johann Gottfried Jacob 211.
Hermann, Nicolas 211.
Hermann der Damen 211.
Hermes s. Mercurius 211.
Hermes, Hermann Daniel 211.
Hermes, Johann Thimotheus 211.
Hermstedt, Johann Simon 211.
Hero 212.
Hero, Hippolyt 212.
Heroïde 212.
Heroïque 212.
Herold, Franz Joseph 212.
Hérold, Louis Joseph Ferdinand 212.
Heroux, Franz 214.
Heroux, Karl August 214.
Herpol, Hom. 214.
Herr, Johann Georg 214.
Herrmann, Christian Gotthelf 214.
Herrmann, Heinrich 214.
Herrmann, Wilhelm Seite 214.
Herrmann, Gottfried 214.
Herrmann, Karl 214.
Herrmann, Karl Friedrich 215.
Herschel, Friedrich Wilhelm 215.
Herschel, Friedrich Wilhelm 216.
Herschel, Jacob 216.
Herschel, Alexander 216.
Herschel, Karoline 216.
Herstell, Karl 216.
Herstell, Adolph 216.
Herstrich 217.
Hertel, Johann Christian 217.
Hertel, Johann Wilhelm 218.
Hertel, Karl 218.
Hertel, Peter Ludwig 218.
Hertel, Mathäus 218.
Hertel, Christian 218.
Hertenstein, Dietrich Daniel 219.
Herther, F. 219.
Hertwig, Marie s. Heckmann 219.
Hertz, Michael 219.
Hertzberg, Rudolph von 219.
Herunterstrich s. Herabstrich 219.
Hervé 219.
Hervelois, Caix de 219.
Herz, H. 219.
Herz, Heinrich (Henri) 220.
Herz, Jacques Simon 220.
Herzberg, Anton 220.
Herzberg, Martin Jacob 221.
Herzberg, Wilhelm 221.
Herzberg, August 221.
Herzog, Johann Georg 221.
Herzogenberg, Heinrich von 222.
Hes 222.
Hesdin, Pierre 222.
Hesedschi 222.
Hesletine, James 222.
Hesling, Quirinus 222.
Hespel, Homer 222.
Hess 222.
Hess, Hans Heinrich 222.
Hess, Joachim 222.
Hess, Michael 222.
Hesse von Strassburg 222.
Hesse 223.
Hesse, Adolph (Friedrich) 223.
Hesse, Friedrich 223.
Hesse, Ernst Christian 223.
Hesse, Johanna Elisabeth 224.
Hesse, Christian Ludwig 224.
Hesse, (Friedrich Wilhelm) Julius 224.
Hesse, Johann Georg Christian 224.
Hesse, Johann Wilhelm 224.
Hesse, Johann Heinrich 225.
Hesse, Johann Leonhard 225.
Hessel 225.
Hesselbarth, Heinrich 225.
Hessmann, Franz 225.
Hesychastisch 225.
Heterogen und homogen 225.
Heteron parakalisma 225.
Heteros Exô 226.
Hetsch, (Karl Friedrich) Ludwig 226.
Hettisch, Johann 226.
Heu, Johann Jacob 226.
Heuchemer, Johannes 226.
Heudier, Antoine François 227.
Heugel, Henri 227.
Heugel, Louis Seite 227.
Heugel, Johann 227.
Heulen 227.
Heumann, Christoph August 228.
Heurteur, Guillaume le 228.
Heuschkel, Johann Peter 228.
Heussler, Johann 228.
Heuzé, Jacques 228.
Heuzé, Anna 228.
Hewitt, John H. 229.
Hewitt, Dr. D. C. 229.
Hexachordum 229.
Hexameron 229.
Hexameter 229.
Hexapsalmus oder Hexapsalmum 230.
Hexarmonisch 230.
Hey, Ludwig 230.
Heyda, Joseph 230.
Heyden, Sebald 230.
Heyden, Johann 230.
Heydenhammer 231.
Heydenreich s. Heidenreich 231.
Heylamus, Peter 231.
Heyne, Christian Gottlieb 231.
Heyne, Friedrich 231.
Heyne, Felicitas Agnesia 231.
Heynitz, Johann Gottfried 231.
Heyse, Anton Gottlieb 231.
Heyther, William 231.
Heywood 231.
Hezédsel 231.
Hialemos 231.
Hiatus 232.
Hien, Ludwig Christian 232.
Hientsch, Johann Gottfried 232.
Hientsch, Karl Ferdinand 233.
Hieraulen 233.
Hierax 233.
Hierling, Andreas 233.
Hierochord 233.
Hieronymus Rhodius 234.
Hieronymus, Sophronius Eusebius 234.
Hieronymus de Moravia 234.
Hierophon s. Hieraulen 234.
Hierotheus 234.
Hifthorn oder Hüfthorn 234.
Higgajon 234.
Higius s. Mullinger Higius 235.
Hijaja der Heilige 235.
Hildebrand-Romberg s. Romberg 235.
Hildebrand, Balthasar 235.
Hildebrand, Christian 235.
Hildebrand, Philipp 235.
Hildebrand, Zacharias 235.
Hildebrand, Johann Gottfried 235.
Hildebrandslied 235.
Hildebrandt 236.
Hildebrandt, Michael Christoph 236.
Hill 236.
Hill, Frederick 236.
Hill, Joseph 236.
Hill, John 236.
Hill, Karl 236.
Hillebrand 236.
Hilleprandt, Franz 237.
Hiller, Ferdinand 237.
Hiller, Johann Adam 239.
Hiller, Friedrich Adam 241.
Hillmer, Friedrich 241.
Hillmer, Joseph 241.
Hillmer, Gottlob Friedrich 241.

Hilton, John Seite 241.
Hilton, Walther 242.
Himmel, Friedrich Heinrich 242.
Himmelbauer, Wenzel 242.
Himmelfahrt 242.
Hinaufstrich 243.
Hindle, Johann 243.
Hindle, Andreas 243.
Hindola 243.
Hinestrosa, Luis Venegas de 243.
Hingston, John 244.
Hinkel, Franz 244.
Hinnburg, Wilhelm 244.
Hinner 244.
Hinrichs, Johann Christian s. Heinrich 244.
Hinrichs, Johann Peter 244.
Hinrichs, Franz 244.
Hinsch, Albert Anton 244.
Hinsch, Ewald 244.
Hinstrich 244.
Hinterarm 244.
Hinterbalgfalte 244.
Hinterbalgfaltenspähne 245.
Hinteroberbass 245.
Hinteroberbassfaltenspähne s. Hinterbalgfaltenspähne 245.
Hintersatz 245.
Hinterspähne s. Hinterbalgfaltenspähne 245.
Hinterunterbass 245.
Hinterunterbalgfaltenspähne s. Hinterbalgfaltenspähne 245.
Hinterwellenarm s. Hinterarm 245.
Hintze, Jacob 245.
Hinze, Joseph Simon s. Häntz 245.
Hippasos 245.
Hippias 245.
Hippokrene 245.
Hippolythus, Blasius 245.
Hippothoros 245.
Hire, Philippe de la 246.
Hirsch, Andreas 246.
Hirsch, Leopold 246.
Hirsch, Rudolph (Johann) 246.
Hirschau 246.
Hirschbach, Hermann 247.
Hirschfeld 247.
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 247.
Hirschfeld, Michael 247.
Hirschflechsen s. Flechsen 247.
Hirtenlieder 247.
Hirtenpfeife s. Panpfeife oder Schalmey 248.
His 248.
Hisis 248.
Histiäus 248.
Hita, Don Antonio Rodriguez de 248.
Hitzelberger 248.
Hitzelberger, Sabine 248.
Hitzelberger, Kunigunde 249.
Hitzelberger, Johanna 249.
Hitzelberger, Regina 249.
Hitzenauer, Christoph 249.
Hitzler, Daniel 249.
Hiüen 249.
Hiüen-ku 250.
H-moll 250.
Hnilicka, Aloys 251.
Ho 251.
Hoai-Nan-Tsee 252.
Hoang 252.
Hoang-ho 252.
Hoang-ti 252.
Hoang-tschung 252.
Hobbs 252.
Hobein, Johann Friedrich Seite 252.
Hoboe s. Oboe 253.
Hobrecht, Jacob 253.
Hocetus oder Ochetus 253.
Hoch, Höhe 253.
Hochamt s. Messe 254.
Hochbrucker auch Hochprugger 254.
Hochbrucker, Simon 254.
Hochbrucker, P. Cölestin 254.
Hochbrucker, Christian 254.
Hochreiter, Johann Balthasar 254.
Hochstetter, A. L. 254.
Hochstetter, Emilie 254.
Hocker, Johann Ludwig 254.
Hocmelle, Pierre Edmond 254.
Hodermann, G. C. 254.
Hodges, Edward 254.
Höckh, Karl 255.
Höfel, Johann 255.
Höfer 255.
Höffelmayer, Thadäus 255.
Höffelmayer, Maria 255.
Höffelmayer, Joseph Anton 255.
Höffer, Johann August 255.
Höfller, Konrad 255.
Höllerer, Franz Xaver 255.
Hölling, Johann Konrad Stephan 255.
Höllmayer, Franz 255.
Höllmayer, Anton 255.
Höltzlin, Joseph 256.
Hölzel, Gustav 256.
Hölzernes Gelächter 256.
Höne, Samuel 256.
Hönicke, Johann Friedrich 256.
Höpner, Christian Gottlob 256.
Höpner, Stephan 256.
Höppner, Karl Magnus 256.
Hoepuck 256.
Hörbeder, Franz 257.
Höre, Johann Gottfried 257.
Hörger 257.
Hörnigk, Louis 257.
Hörnlein 257.
Hörorgan s. Ohr 257.
Hössler 257.
Hötzl 257.
Hötzl, Ludwig 257.
Höveln, Konrad von 257.
Hofconcert s. Concert 257.
Hofer, von 257.
Hofer, Andreas 257.
Hoffer, Madame s. Weber (Josepha) 257.
Hoffkuntz, Aurora 257.
Hoffmann 257.
Hoffmann, H. N. 257.
Hoffmann, Georg 257.
Hoffmann, Ignaz 257.
Hoffmann, Joseph 258.
Hoffmann, C. G. 258.
Hoffmann, Christian s. Hofmann 258.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 258.
Hoffmann, Eucharius 259.
Hoffmann, Franz 259.
Hoffmann, Karl Julius Adolph Hugo 259.
Hoffmann, August 260.
Hoffmann, Friedrich 260.
Hoffmann, Friedrich Alexander 260.
Hoffmann, Friedrich Benedict 260.
Hoffmann, Gerhard 260.
Hoffmann, Gustav, gen. Graben-Hoffmann s. d. 261.
Hoffmann, Heinrich Anton 261.
Hoffmann, Philipp Karl Seite 261.
Hoffmann, Heinrich August 261.
Hoffmann, Heinrich Theodor 262.
Hoffmann, Joachim 262.
Hoffmann, Johann 262.
Hoffmann, Joh. 262.
Hoffmann, Johann 262.
Hoffmann, Katharina 262.
Hoffmann, Johann Georg 263.
Hoffmann, Johann Georg 263.
Hoffmann, Johann Christoph 263.
Hoffmann, Johann Leonhard 263.
Hoffmann, Karl Johann 263.
Hoffmann, Leopold s. Hofmann 263.
Hoffmann, Ludwig 263.
Hoffmann, Martin 264.
Hoffmann, Johann Christian 264.
Hoffmann, Richard 264.
Hoffmann, Sophie 264.
Hoffmayer 264.
Hoffmeister, Franz Anton 264.
Hofhaimer, Paul 265.
Hofmann 265.
Hofmann, Auguste 265.
Hofmann, Christian 265.
Hofmann, Heinrich 266.
Hofmann, Johann Christian 266.
Hofmann, Karl Eduard 266.
Hofmann, Leopold 267.
Hofmann, Melchior 267.
Hofmeister, Friedrich 267.
Hofmeister, Dr. Wilh. Friedr. Benedict 267.
Hofmeister, Reinhold 267.
Hofstetter, P. Romanus 267.
Hogarth, George 267.
Hogaz 267.
Hohenthal, Elise Gräfin von 268.
Hohenfels, Burkhard von s. Burkhard 268.
Hohenzollern-Hechingen s. Friedrich Wilhelm Constantin, Fürst von Hohenzollern-Hechingen 268.
Hohe Stimmen 268.
Hohlfeld, Johann 268.
Hohlflöte 269.
Hohlquinte oder Quintflöt 269.
Hohlschelle s. Quintatön 269.
Hohmann, Christian Heinrich 269.
Hohnstock, Karl 270.
Hohnstock, Adele 270.
Hoinrich, Adam Sigismund 270.
Hol, Richard 270.
Holbach, Paul Heinrich Dietrich, Baron von 270.
Holbein, Franz Ignaz von 270.
Holberg, Ludwig 271.
Holcombe, Heinrich 271.
Holden, John 271.
Holder, Joseph William 271.
Holder, William 271.
Hole, John s. Hoyle 271.
Holfeldt 271.
Holländer, Alexis 271.
Holländer, Anna 272.
Holland s. Niederlande 272.
Holland, Constantin 272.
Holland, Johann David 272.
Hollander, Christian 272.
Hollander, Hermann Seite 273.
Hollander, Johann oder Johann von Holland 273.
Hollander, Sebastian oder Holoander 273.
Hollandre, Charles Felicien d' 273.
Hollandre, Jean d' 273.
Hollbeck, Severin 273.
Hollbusch, Johann Sebastian 273.
Hollmann, Madame s. Crux 273.
Holluba oder Holuba, Franz 273.
Holluba oder Holuba, Wenzel 273.
Holly, Franz Andreas 273.
Holmes 273.
Holmes, Alfred 273.
Holmes, Edward 274.
Holmes, John 274.
Holms, Georges 274.
Holowin, Georg 274.
Holstein, Franz von 274.
Holtei, Karl von 275.
Holtei, Julie von s. Holzbecher 275.
Holten, Karl von 275.
Holtheuser, Johann von 275.
Holtzmann 276.
Holtzner, Anton 276.
Holuba s. Holluba 276.
Holz 276.
Holz, Karl 277.
Holzapfel, Johann Gottlob 277.
Holzbauer, Ignaz 278.
Holzbecher, Karl David 279.
Holzbecher, Julie 279.
Holzblasinstrumente 279.
Holzbogen, Joseph 280.
Holzer, Johann 280.
Holzflöte oder Holzpfeife 280.
Holzharmonica s. Harmonica 280.
Holzhauser, Heinrich 280.
Holzheu 280.
Holzinger, P. Benedictus 280.
Holzmann, Anton 280.
Holzmann, Daniel 280.
Holzmiller, Eduard 280.
Holzmiller, Betty 280.
Holzner, Anton s. Holtzner 281.
Holzprincipal 281.
Holzsaiten 281.
Homann oder Hohmann 281.
Homati, Tommaso 281.
Homberger, Paul 281.
Home, Sir Everard 281.
Homer 281.
Homeriden 281.
Homet, Abbé 282.
Homeyer, Joseph Maria 282.
Homilius, Gottfried August 282.
Hommel, Karl Ferdinand 282.
Hommerte 282.
Homogen s. Heterogen 282.
Homoioptoton und Homoioteleuton 282.
Homophonie 283.
Homophoner Styl 283.
Homophone Schreibweise 283.
Homophonus 285.
Honauer, Lorenz 285.
Hondt, Ghearkin d' 285.
Honorio, Romoaldo 285.
Hooghe, Dick van der 285.
Hook, James 285.

Hook, Robert Seite 285.
Hooper, Edmund 285.
Hoornbeck, Cornelis 286.
Hopfe, (Heinrich) Julius 286.
Hopffer, (Ludwig) Bernhard 286.
Hopffer, Emil Heinrich 287.
Hopfgarten, Ludwig Ferdinand von 287.
Hopkins, Edward John 287.
Hopkinsen, Francis 287.
Hoplit 287.
Hoppe, Adam 287.
Hoppe, Johann Gottlieb 288.
Hoppe, Wilhelm 288.
Hoppenstedt, August Ludwig 288.
Hopper, Karl 288.
Hopser oder Hops-Anglaise 288.
Horae canonicae 288.
Horae regulares 288.
Horae officii divini 288.
Horae majores 288.
Horae minores 288.
Horák, Wenzel Emanuel 288.
Horn 289.
Horn 303.
Horn, August 303.
Horn, Ferdinand 303.
Horn, Franz Christoph 303.
Horn, Gottfried Joseph 304.
Horn, Johann Gottlob 304.
Horn, Heinrich 304.
Horn, Johann Kaspar 304.
Horn, Karl Friedrich 304.
Horn, Karl Eduard 305.
Hornbässlein 305.
Hornbugle s. Jäger- und Signalhorn 305.
Hornburg, Johann 305.
Hornemann, Johann Ole Emil 305.
Horner, Thomas 305.
Hornist 305.
Hornmusik 305.
Hornpipe oder Hornpfeife 305.
Hornquinten 305.
Hornsordin 306.
Hornstein, P. Hieronymus 306
Hornstein, Robert von 306.
Hornwerk 306.
Horr, Peter 306.
Horsley, William 306.
Horsley, Charles Edward 307.
Horstig, Karl Gottlob 307.
Hortense Eugenie de Beauharnais 307.
Horwitz, Leopold 307.
Horzalka, Johann 307.
Horzizky, Franciscus 307.
Horzizky, Johann Alexander Louis 307.
Hosa, Georg 307.
Hosa, Thomas 307.
Hose s. Büchse 308.
Hosianna 308.
Hospinian, Rudolph 308.
Hossa, Franz 308.
Hosseyny 308.
Hoste, Spirito l' 308.
Hostié 308.
Ho-Süy 308.
Hot, Peter de 309.
Hotar's 309.
Hothby, John 309.
Hoti oder Hori 309.
Hottemann 309.
Hotteterre, Henri 309.
Hotteterre, Niclas 309.
Hotteterre, Louis 309.
Hottinet s. Barra 309.
Hottinger, Johann Heinrich Seite 309.
Hottinger, Johann Jacob 309.
Houang-Tschin-Tschouang oder Hoang-Tschin-Tschuang 309.
Houdemann s. Hudemann 309.
Houtermann, Marcus 309.
Hoven s. Vesque von Püttlingen 310.
Hoven, Joachim van der 310.
Howard, Lady 310.
Howard, Samuel 310.
Howes, William 310.
Howgill, William 310.
Hoyer s. L'Hoyer 310.
Hoylan, John 310.
Hoyle, John 310.
Hoyle, Edmund 310.
Hoyoul oder Hoioul, Balduin 310.
H-quadrat s. B 310.
Hrabanek, Franz 311.
Hrabe, Joseph 311.
Hradetzky, Friedrich 311.
Hrazek, Peter Irenäus 311.
Hrotswitha 311.
Huber, Madame s. Willmann 311.
Huber, Felix 311.
Huber, Franz Xaver 311.
Huber, Johann Nepomuk 311.
Huber, Joseph 312.
Huber, Ludwig 312.
Huber, Taddäus 312.
Hubert, Anton 312.
Hubert, Christian Gottlob 312.
Huberty, Antonie Cäcilie s. Saint-Huberty 313.
Hubmeyer, Hippolytus 313.
Hucbald (Hugbald, Ubaldus) 313.
Hucke, Georg s. Hück 319.
Hudmann, Friedrich Ludwig 319.
Hudler, Anton 319.
Hudson, George 319.
Hue, Balthasar de 319.
Hüara-püara 319.
Hüankar 319.
Hüayllaca 319.
Hüber, Wendelin 320.
Hübler, Karoline Elisabeth 320.
Hübner, Johann Christian 320.
Hübner, Joseph 320.
Hübsch, Johann Baptist 320.
Hübsch, Johann Georg Gotthelf 320.
Hück, Georg 320.
Hüffer, Franz 320.
Hüfthorn s. Hifthorn 321.
Hülfsaccorde, Hülfsharmonien 321.
Hülfsbalg s. Balg und Crescendozug 321.
Hülfsgewicht 321.
Hülfsnoten, Hülfstöne 321.
Hülfsstimmen 322.
Hüllmandel, Nicolaus Joseph 322.
Hüllmandel, Rudolph 322.
Hüllweck, Ferdinand 322.
Hülphers, Abraham Abrahamson 323.
Hülse 323.
Hülsen, Botho von 323.
Hülsen, Helene von 323.
Hülshoff, Max Freiherr von Droste 323.
Hülskamp, Gustav Heinrich (Henry) Seite 323.
Hümmelchen oder Hummel 324.
Hünten, Franz 324.
Hünten, Wilhelm 324.
Hünten, Peter Ernst 324.
Huerga, Cyprianus de la 324.
Hürt, Theobald 324
Huet, Pierre Daniel 324.
Hüttenbrenner, Anselm 325.
Hütter, Johann Gottfried 326.
Hüttner, Johann Baptist 326.
Hugard, Pierre 326.
Hugenius s. Huyghens 326.
Hugo II. Graf von Montfort 326.
Hugo von Salza 326.
Hugolinus, Vincentius s. Ugolini 326.
Hugot, A. 326.
Hugot der Aeltere 326.
Hugenet, Jacques 327.
Huitaces de Beaulieu s. Beaulieu 327.
Hulskamp s. Hülskamp 327.
Hulst, Felix van s. Vanhulst 327.
Human 327.
Humangedakt oder Lieblichgedakt 327.
Humanus s. Hartong 327.
Hume, Tobias 327.
Hummel s. Hümmelchen 327.
Hummel, Christian Gottlieb Emanuel 327.
Hummel, Georg Peter 327.
Hummel, Matthäus 327.
Hummel, Johann Friedrich 327.
Hummel, Friedrich 327.
Hummel, Tobias 327.
Hummel, Johann Julius 328.
Hummel, Johann Bernhard 328.
Hummel, Johann Nepomuk 328.
Hummel, Eduard 329.
Humor 330.
Humphrey, Pelham 330.
Hungarn, Gottfried 331.
Hunger, Christoph Friedrich 331.
Hunger, Gottlieb Gottwart 331.
Hungersberg, Felix 331.
Hunn, Joseph 331.
Hunnis, William 331.
Hunnius, Christian 331.
Hunnius, Friedrich Wilhelm 331.
Hunolt, Christian Friedrich 331.
Hunolt, Georg 331.
Hunt, Arabella 331.
Hunt, Thomas 332.
Hunt, Karl 332.
Hupfeld, Bernhard 332.
Hurka, Friedrich Franz 332.
Hurlebusch, Heinrich Lorenz 332.
Hurlebusch, Konrad Friedrich 333.
Hurtado, Tomás 333.
Hus-Desforges, Pierre Louis 333.
Hustache, Claude Theodor 334.
Hut 334.
Huth, Louis 334.
Hutschenruyter, Wilhelm 334.
Huttari, Jacob 334.
Huyghens, Constantin Seite 334.
Huyghens, Christian 334.
Huzler, Johann Adam 335.
Huzler, Johann Sigmund 335.
Huzler, Johann Ludwig 335.
Huzler, Karl 335.
Hyacinthia oder Hyacinthien 335.
Hyagnis 335.
Hycaert s. Ycaert 335.
Hyde 335.
Hydraulos 335.
Hye, Madame de la 335.
Hyller, Martin 335.
Hymäos 336.
Hymber, Werner 336.
Hymen oder Hymenäos 336.
Hymnerophon 336.
Hymni saliares 336.
Hymnologie 336.
Hymnos 336.
Hymnos angelicus oder evangelicus 340.
Hymnos trinitatis 340.
Hymnos triumphalis 340.
Hymnos glorificationis 340.
Hymni epistolici 340.
Hymni evangelici 340.
Hypate 340.
Hypate hypaton 340.
Hypate meson 340.
Hypatoides 340.
Hypaton 340.
Hypaton diatonos 340.
Hyper 340.
Hyper 340.
Hyperäolisch 341.
Hyperbolaeon 341.
Hyperbolaeon diatonos 341.
Hyperbolisch 341.
Hyperdiapason 341.
Hyperdiazeuxis 341.
Hyperditonos s. Hyper 341.
Hyperdorisch oder mixolydisch 341.
Hyperionisch 341.
Hyperlydisch 341.
Hypermeter 341.
Hypermixolydisch 341.
Hyperphrygisch 341.
Hypo 341.
Hypoaeolisch 342.
Hypodiapason, Hypodiapente s. Hypo 342.
Hypodiazeuxis 342.
Hypodorisch 342.
Hypoiastisch oder Hypoionisch 342.
Hypokritika 343.
Hypolydisch 343.
Hypomixolydisch 343.
Hypophrygisch 343.
Hypoproslambanomenos 344.
Hyporchemata 344.
Hypo synaphe 344.
Hypotas 344.
Hypsil 344.
Hyrtl, Jacob 344.

I. J.

I 345.
Jacchini, Giuseppe 345.
Iacchus 345.
Jachet oder Jaquet 345.
Jachimek, Franz 345.
Jachmann-Wagner s. Wagner 345.
Jackson, Edward K. 345.
Jackson, William 345.
Jackson, William John 346.
Jacob I. 346.
Jacob 346.
Jacob, Benjamin 347.

Jacob, Friedrich August Leberecht Seite 347.
Jacob, Günther 347.
Jacobelli, Giovanni Battista 347.
Jacobello 347.
Jacobetti, Pietro 347.
Jacobi 347.
Jacobi, Adam Friedrich Ernst 347.
Jacobi, Christian Gotthilf 347.
Jacobi, Friedrich Wilhelm 348.
Jacobi, Johann Christian 348.
Jacobi, Karl 348.
Jacobi, Konrad 348.
Jacobi, Michael 348.
Jacobi, Tobias 348.
Jacobitus, Petrus Amicus s. Jacobetti 348.
Jacopo von Bologna 349.
Jacopone oder Jacopo Benedetto(Jacobus de Benedictis) 349.
Jacotin 349.
Jacotot, Joseph 349.
Jacqmin, François 349.
Jacqmin, Jean Baptiste François 349.
Jacquart, Jean 350.
Jacques 350.
Jacquin 350.
Jacquot, Charles Jean Baptiste 350.
Jadassohn, Salomon 350.
Jadin 350.
Jadin, George 350.
Jadin, Jean 350.
Jadin, Louis Emanuel 350.
Jadin, Hyacinthe 351.
Jadin, George 351.
Jäger 351.
Jäger, Johannes 351.
Jäger, Johann Zacharias Leopold 351.
Jäger, Ernst 351.
Jäger, Franz 351.
Jäger, Konrad s. Geiger 352.
Jägertrummet, Jägertrommet oder Jägerhorn 352.
Jähns, Friedrich Wilhelm 352.
Jaell, Alfred 354.
Jaell geb. Trautmann 354.
Jaeschke, Hermann Gustav 355.
Jaffé, Moritz 355.
Jagati 355.
Jagdhorn 356.
Jagemann, Christian Joseph 356.
Jagemann, Karoline 356.
Jahn, Otto 356.
Jaina 358.
Jaladhamala 358.
Jaleo de Xeres 358.
Jalousieschweller 358.
Jamard 358.
Jamata-Koto oder Jamata-Kollo 358.
Jambe-de-Fer, Philibert 358.
Iambikon 359.
Iamblichus 359.
Iambos 359.
James, John 359.
James, William N. 359.
Jan, David 359.
Jan, Martin 359.
Janacconi, Giuseppe 359.
Janatka, Johann Nepomuk 360.
Jancourt, Louis Marie Eugène 360.
Janequin s. Jannequin 360.
Jani, Johann Seite 361.
Janiewicz oder Yaniewicz 361.
Janina, Olga von 361.
Janitsch, Anton 361.
Janitsch, Johann Gottlieb 361.
Janitscharen-Musik oder Türkische Musik 361.
Janitscharen-Trommel 363.
Janitzek, Johann, eigentl. Janetzek 363.
Janke, Gustav 364.
Jannequin, Clément 364.
Janowka, Thomas Balthasar 364.
Jansa, Leopold 364.
Jansen, Gustav 365.
Jansen, Gustav F. 365.
Jansen, Johann Anton Friedrich 365.
Jansen, Johann Heinrich Friedrich Ludwig 366.
Jansen, Cornelius 366.
Jansenne, Louis 366.
Janson, Jean Baptiste Aimé Joseph 366.
Janson, Louis Auguste Joseph 366.
Janssen, César 366.
Janssen, N. A. 366.
Janssens, Jean François Joseph 366.
Janus s. Jan 367.
Japan 367.
Japart, Jean 369.
Japha, Georg Joseph 369.
Japha, Louise s. Langhans 369.
Japona 369.
Japsen, Paul 369.
Jacquard 369.
Jarabe 369.
Jardini, Madame 369.
Jarmusiewicz, Johann 369.
Jarnowich oder Jarnowicki s. Giornovichi 370.
Jaspar, André 370.
Jaspis, Gottfried 370.
Iastisch 370.
Jauch, Johann Nepomuk 370.
Jaugtzer 370.
Jauner-Krall s. Krall 370.
Java 370.
Javault, Louis 371.
Javurek, Joseph 371.
Javurek, Vincentius 371.
Jay 371.
Jay, Dr. John 371.
Ibach 371.
Ibach, Adolph 371.
Ibach, C. Rudolph 371.
Ibach, Gustav Adolph 371.
Ibach, Richard 372.
Ibach, Rudolph 372.
Ibykus 372.
Icht 372.
Ideal 372.
Idee s. Gedanke 373.
Idwan 373.
Idylle 373.
Jean 373.
Jeannon 373.
Jeannotus s. Zanotti 373.
Jean-Pierre, Jean Nicolas 373.
Jeep, Johann 373.
Jeffrys, Matthäus 374.
Jelensperger, Daniel 374.
Jelich, Vincenz 374.
Jelinek, Franz Xaver 374.
Jeliotte, Pierre 374.
Jendritza 375.
Jenger, Johann Baptist 375.
Jenicke, Johann 375.
Jenisch, Paul 375.
Jenkins Seite 375.
Jenkins, John 375.
Jennequin s. Jannequin 375.
Jennewitz s. Janiewicz 375.
Jensen, Adolph 375.
Jensen, Gustav 376.
Jepp s. Jeep 376.
Jerach ben Jomo 376.
Jeremiaden s. Lamentationen 376.
Jerôme de Moravie s. Hieronymus de Moravia 376.
Jeronimo, Pater Francisco de 376.
Jesir 376.
Jesrie 376.
Jesser 376.
Jester, Ernst Friedrich 377.
Jesus 377.
Jesus, Antonio de 377.
Jesus, Bernardino de 377.
Jesus, Don Carlos de 377.
Jesus, Gabriel de 377.
Jethib oder Jathib 377.
Jetze, Paul 377.
Jeu 377.
Jeu à bouche 377.
Jeu de buffle oder Jeu à peau de buffle 377.
Jeu de violes 378.
Jeüruk-semasi 378.
Jeu grand 378.
Jeune, Claude le s. Lejeune 378.
Jeves, Simon 378.
Jewit, Randal oder Randolph 378.
Jey-tsu 378.
Ignanimus, Angelus 378.
Ignatius der Heilige 378.
Iken, Konrad 379.
Il 379.
Il tempo crescendo 379.
Ildefonso 379.
Ilgen, Karl David 379.
Ilias s. Homer 379.
Ilinsky, Graf Johann Stanislaus 379.
Illgner, Johann Christian 379.
Illusion 379.
Imagination 380.
Imbault 380.
Imbert de Sens 380.
Imbert de Francia 380.
Imbert de Laphelèque 380.
Imbimbo, Emanuele 380.
Imbroglio 380.
Imhoff, Johann Sigmund Georg 381.
Imitatio, Imitation oder Imitazione 381.
Imitatio aequalis motus 381.
Imitatio cancrizans oder retrograda 381.
Imitatio cancrizans (in) motu contrario 381.
Imitatio canonica oder totalis oder legata 381.
Imitatio homophona oder in unisono 381.
Imitatio inaequalis motus 381.
Imitatio in heptachordo superiori oder inferiori 381.
Imitatio in hexachordo superiori oder inferiori 381.
Imitatio in hyperditono oder hypoditono 381.
Imitatio in hyperdiapason oder hypodiapason 381.
Imitatio in hyperdiapente oder hypodiapente 381.
Imitatio in hyperdiatessaron oder hypodiatessaron 381.
Imitatio (in) motu contrario s. I. per motum contrarium Seite 381.
Imitatio in secunda superiori oder inferiori 381.
Imitatio interrupta 381.
Imitatio in unisono s. I. homophona 381.
Imitatio invertibilis 381.
Imitatio libera oder simplex 381.
Imitatio ligata 381.
Imitatio partialis oder periodica 381.
Imitatio per augmentationem 381.
Imitatio per diminutionem 382.
Imitatio periodica s. I. partialis 382.
Imitatio per motum contrarium oder in motu contrario 382.
Imitatio per motum contrarium stricte reversum 382.
Imitatio per motum retrogadum s. I. cancrizans 382.
Imitatio per arsin et thesin 382.
Imitatio simplex s. I. libera 382.
Imitation s. Imitatio 382.
Imitation en retrogradant s. Imitatio cancrizans 382.
Imitation par mouvement contraire oder I. renversée s. Imitatio per motum contrarium 382.
Imitation simple s. Imitatio libera 382.
Imitatione oder Imitazione s. Imitatio 382.
Imitatione alla riversa s. Imitatio per motum contrarium 382.
Imitatione al contrario riverso s. Imitatio per motum contrarium stricte reversum 382.
Imitatione concherizante oder concherizata s. Imitatio cancrizans 382.
Imitatione legata s. Imitatio ligata 382.
Imitatione per movimenti contrarii oder Im. riversa s. Imitatio per motum contrarium 382.
Immerwährender oder unendlicher Kanon s. Kanon 382.
Immler 382.
Immler, Johann Wilhelm 382.
Immutabilis sc. accentus s. Accentus ecclesiasticus 382.
Immyns, John 382.
Impazientemente oder impaziente 382.
Imperfect 382.
Imperfectio oder Imperfection 382.
Imperioso 383.
Impetuoso oder Impetuosamente 383.
Imponente 383.
Impresario 383.
Impromptu 383.
Improvisatoren 383.
Improvisiren 383.
Improvisirmaschine oder Phantasirmaschine 384.
Incalzando 384.
Incantare 384.

Incarnatus est Seite 384.
Incledon, Charles 384.
In corpo 384.
Indeciso 384.
Index 384.
India, Sigismondo d' s. Sigismondo 384.
Indien. Indische Musik 384.
Indifferente oder indifferentemente 402.
Indigitamente 402.
In distanza oder in lontananza 403.
Indravagra 403.
Infantas, Fernando de las 403.
Inferien 403.
Infibulation 403.
Infinitus Canon s Kanon 403.
Inflatilia sc. instrumenta 403.
Infrabass 403.
Inganno, eigentl. Cadenza d'inganno 403.
Ingegneri, Angelo 403.
Ingegneri, Marco Antonio oder Ingigneri 403.
Ingegneri, Pater Tommaso Antonio 404.
Inglot, William 404.
Ingrain 404.
Inhalt 404.
Inno 404.
Innocentamente oder innocente 404.
Ino, weibl. ina 404.
In partito 404.
Inquieto 404.
Insanguine, Giacomo 404.
Insensibile oder insensibilmente 404.
Inspiration 404.
Instante oder instantemente 405.
Institut 405.
Institut de France 405.
Instrument 406.
Instrumenta 419.
Instrumenta cruomena 419.
Instrumenta empneusta od. pneumatica 420.
Instrumenta enchorda oder fidicinia 420.
Instrumenta pennata 420.
Instrumenta percussa oder pulsatilia 420.
Instruments à archet 420.
Instrumentalmusik 420.
Instrumental - Musikdirektor 430.
Instrumentalsatz 430.
Instrumentation s. Instrumentiren 430.
Instrumentenbauer oder Instrumentenmacher 430.
Instrumentenkammer 430.
Instrumentiren 430.
Instrumento a campanella oder Stromento a campanella 433.
Intavolare 433.
Integer valor notarum 434.
Intendant de musique 434.
Interludium 434.
Intermedium oder Intermezzo 434.
Interpunction 434.
Interrogativus sc. accentus s. Accentus ecclesiasticus 435.
Interrotto 435.
Interruption 435.
Intervall 435.
Intervallenberechnung s. Intervallenlehre und Kanonik Seite 435.
Intervallenlehre 435.
Intimo 462.
Intonare oder intoniren 462.
Intonation 462.
Intonireisen, auch Intonations- oder Intonirblech 463.
Intoniren s. Intonare und Intonation 463.
Intrade 463.
Intrepido, intrepidamente 463.
Introduction 463.
Introitus 464.
Intus canere 464.
Invention 464.
Inventionshorn s. Horn 464.
Inventionsinstrumente s. Horn und Trompete 464.
Inventionstrompete s. Horn und Trompete 464.
Inversion oder Evolution 464.
Invetriatur 465.
Invitatorium 465.
Invocavit s. Sonntag 465.
Joachim oder Giovacchino 465.
Joachim, gen. Joachim von Magdeburg 466.
Joachim, Joseph 466.
Joachim, Amalie geb. Weiss 467.
Joan 468.
Joanelli, Pietro 468.
Joanelli, Ruggiero s. Giovanelli 468.
Joanini, gen. J. del Violoncello 468.
Joannes s. Johannes 468.
Joao (Juan oder Johann) IV. 468.
Joao Vaz Barradas Muitopam e Morato s. Vaz-Barradas 468.
Jobel 468.
Jobinus, Bernhard 469.
Jocolet, Claudius 469.
Jocosus 469.
Jodeln 469.
Jodocus Pratensis oder J. de (a) Prato s. Josquin 469.
Jöcher, Christian Gottlieb 469.
Johann 469.
Johann XX. 469.
Johann XXI. 469.
Johann XXII. 469.
Johann IV. s. Joao 469.
Johann Georg II. 469.
Johann (Jean), Herzog von Braine 470.
Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar 470.
Johann Cotto s. Cottonius 470.
Johannes 470.
Johannes Aegidius s. Aegidius 470.
Johannes Cäsar Augustanus 470.
Johannes Chrysorrhoas 470.
Johannes Langus 470.
Johannes de Muris s. Muris 470.
Johannes Mantuanus oder Johannes von Mantua 470.
Johannes Paduanus 471.
Johannes Pediasimus 471.
Johannes Presbyter Seite 471.
Johannes Salisberiensis 471.
Johannes Scotus 471.
Johannes Tanetos oder Thanatensis 471.
Johannes von Burgund 471.
Johannes von Cleve 471.
Johannes von Fulda 471.
Johannes von Neuville 471.
John, Karl Wilhelm 471.
Johnson 472.
Johnson, Bartholomäus 472.
Johnson, Edward 472.
Johnson, Heinrich Philipp 472.
Johnson, Robert 472.
Jolage, Charles Alexandre 472.
Joly 472.
Jomard, Edmond François 472.
Jomelli, Nicolò 472.
Jonas, Emile 474.
Jonas, Karl 474.
Joneck, Michael 474.
Jones, Edward 474.
Jones, Griffith 475.
Jones, John 475.
Jones, Philipp 475.
Jones, Robert 475.
Jones, William 475.
Jongleurs 476.
Ionische Tonart 477.
Jordan 477.
Jordan, Hieronymus 478.
Jortin, John 478.
Joseph, Georg oder Josephi 478.
Joseph, Pater 478.
Josephson, Jacob Axel 478.
Josephus 478.
Josephus Studitax 478.
Josquin Desprez oder des Près 478.
Josquin (Giosquino) d'Ascanio 479.
Josselin, N. 479.
Jossien s. Josquin 479.
Jota arragonesa 479.
Joubert 479.
Joubert de la Salette s. La Salette 480.
Jouglet 480.
Joung, Matthew 480.
Joung, William 480.
Jourdan, Jean Baptiste 480.
Journet, Francisque 480.
Jousse, J. 480.
Jouve, Elzéar Marie 480.
Jouve, Esprit Gustave 480.
Jouy, Victor Joseph Etienne 480.
Jovanelli s. Giovanelli 481.
Jozzi, Giuseppe 481.
Iperen, Josua van 481.
Iråk 481.
Irato 481.
Irgang, David 482.
Irgang, Wilhelm 482.
Irhove, Wilhelm 482.
Irland. Irische Musik 482.
Irländische Harfe 484.
Irmer, Wilhelm Heinrich 485.
Irmisch, Gottlieb Wilhelm 485.
Irregulärer Durchgang s. Durchgang und Wechselnoten 485.
Irreguläre Fuge s. Kanon und Fuge 485.
Irressoluto 485.
Irrig, Sebastien 485.
Is-isis 485.
Isaak, Heinrich, gen. I. von Prag Seite 485.
Ischak 486.
Isfahan 486.
Isham, John 487.
Isidorus Hispalensis 487.
Isis 487.
Iske, Rudolph 487.
Ismard 487.
Ismenias 487.
Isnardi, Paolo, unricht. Isinardi 487.
Iso 487.
Isola, Gaëtano 487.
Ison 488.
Isouard, Nicolò 488.
Israeliten s. Hebräer 489.
Istesso 489.
Isthmische Spiele 489.
Italien. Italienische Musik 490.
Italienische Quinte s. Rohrflöte 505.
Italienisches Notenpapier 505.
Italienische Tabulatur s. Tabulatur 505.
Itard, J. E. M. C. 505.
Ite, missa est 506.
Ithomäen 506.
Ithymbos 506.
Juan IV. s. Joao IV. 506.
Juan Redondo 506.
Jubal 506.
Jubelhorn s. Buglehorn und Klappenhorn 506.
Jubhünka 506.
Jubilate 506.
Jubiloso 506.
Jubilus oder Jubilatio 506.
Juden s. Hebräer 506.
Judenkönig, Hans 506.
Judica 506.
Judice, Cesare de 506.
Jue, Edouard 506.
Jürgensen, Johann Christoph 507.
Juhorünot 507.
Juillet 507.
Juipin 507.
Jula 507.
Julaquinte s. Jula 507.
Juliani s. Giuliani 507.
Juliano s. Giuliano 507.
Julien 507.
Julien, G. 507.
Julien, Guillaume, gen. Navoigille 507.
Julien, Henri de Saint 507.
Julien, Louis Antoine 508.
Julien, Nicolas 508.
Julien, Paul 508.
Julien, Pierre 508.
Julien, Louis Antoine, unricht. Jullien 508.
Julien, Adolphe 509.
Jullien, Marcel Bernard 509.
Iulos 509.
Jumentier, Bernard 509.
Jumilhac, Pierre Benoit de 509.
Jung, Franz Wilhelm 510.
Jung 510.
Jung, Joachim, nicht Junge 510.
Jungbauer, Ferdinand Cölestin 510.
Junge, Christoph 510.
Jungert, Jacobina geb. Bezin 510.
Jungfernorgel s. Regal 510.
Jungfernregal, auch Geigenregal und Singendregal 510.
Jungfrauenstimme s. Alamoth 511.
Junghans, J. A. 511.

Junghans, C. G. Seite 511.
Jungmann, Albert 511.
Jungmann, Louis 511.
Jungnickel, Johann 511.
Jungwirth, Anton 511.
Junius, Adrian 511.
Junker, Karl Ludwig 511.
Jupin, Charles François 512.
Jusdorff 512.
Jussov, Johann Andreas 512.
Just, Johann August 512.
Justesse 512.
Justinian I., gen. der Grosse 512.
Justinius à Despons 513.
Juvigny 513.
Ivery, John 513.
Ives, Simon 513.
Ivo 513.
Ivo 513.

K.

Kaa, Ignaz 513.
Kabaro 513.
Kabath, Johann 513.
Kaczkowsky, Joseph 514.
Kadelbach, Karl Gottlob 514.
Kadenz s. Cadenz 514.
Kadlecek, L. H. 514.
Kadma 514.
Käberle 514.
Käferle, Karl Heinrich 514.
Käferle, Ferdinand 515.
Käferstein s. Keferstein 515.
Kähler, Moritz Friedrich August 515.
Kämme 515.
Kämpfer, Joseph 515.
Känorphica s. Xänorphica 515.
Käsermann, Nicolaus 515.
Kässmayer, Moritz 515.
Kästchen 516.
Kästner, Abraham 516.
Kästner, Abraham Gotthelf 516.
Kaffka, Joseph, richtiger Kawka Seite 516.
Kaffka, Wilhelm 516.
Kaffka, Johann Christoph 516.
Kafka, Joh. Nepomuk 517.
Kahl 517.
Kahl, Theodor 517.
Kahl, Gotthard Wilhelm 517.
Kahl, Heinrich 517.
Kahle, Karl Hermann Traugott 517.
Kahle, August (Karl Timotheus) 517.
Kahnt, C. F. 517.
Kahrel, Hermann Friedrich 518.
Kail, Joseph 518.
Kainz, Marianne 518.
Kainz-Prause, Frau 518.
Kaiser oder Kayser, P. L. 518.
Kaiser, Pater Jistrid 518.
Kaiser, Madame 518.
Kaiserly Krikuhr 518.
Kaizer 519.
Kakophonie 519.
Kalamaika 519.
Kalb 519.
Kalbitz, Karl 519.
Kalbitz, Karl August 519.
Kalcher, Johann Nepomuk 519.
Kaldenbach, Christoph 519.
Kalergy, Marie, geb. Gräfin Nesselrode 519.
Kalick 520.
Kalidasas 520.
Kalkar, Heinrich, gen. Henricus Calcarensis 520.
Kalkbrenner, Christian 520.
Kalkbrenner, Friedrich (Wilhelm Michael) 521.
Kalkbrenner, Arthur 522.
Kalkus, Joseph 522.
Kallaus, Ferdinand 522.
Kallenbach, Georg Ernst Gottlieb 522.
Kallenberg, Wilhelm 522.
Kallinikos 522.
Kalliope Seite 522.
Kalliwoda, Johann Wenzel 523.
Kalliwoda, Wilhelm 523.
Kallmus oder Kalmus s. Calmus 523.
Kalwitz s. Calvisius 523.
Kamal Eddin Abulphadhi Giafar 523.
Kambra 523.
Kambung kayu 524.
Kameradschaft 524.
Kamiensky, Matthias 524.
Kamile 524.
Kamm oder Rechen s. Kämme 524.
Kammel, Anton 524.
Kammer 524.
Kammercomponist 525.
Kammerconcert s. Concert 525.
Kammerflöte s. Kammerregister 525.
Kammergedackt s. Gedackt 525.
Kammerkoppel 525.
Kammerlander, Karl 525.
Kammerloher s. Camerloher 525.
Kammermusik 525.
Kammermusiker 526.
Kammerregister 526.
Kammersänger 526.
Kammerstimme s. Gedackt 527.
Kammerstyl s. Kammermusik und Styl 527.
Kammerton oder Kapellton 527.
Kammervirtuose 527.
Kampuk oder Ketut 527.
Kanal, Windrohr oder Schlauchrohr 527.
Kanalschnauzen 528.
Kanalventil s. Contraventil 528.
Kancka, Joseph von 528.
Kandele 528.
Kandler, Franz Sales 528.
Kang-hi 528.
Kanne, Friedrich August 529.
Kannegiesser, Justus Jacob Seite 529.
Kanon 529.
Kanonik 530.
Kanoniker 537.
Kanon und Fuge 538.
Kant, Immanuel 543.
Kantun 543.
Kanun oder Qânon s. Canun 543.
Kanzelle s. Cancelle 543.
Kanzler, der 543.
Kanzler, Josephine 543.
Kao-ku oder Yn-ku 543.
Kapellane 544.
Kapelldiener 544.
Kapelle 544.
Kapellknaben 545.
Kapellmeister 545.
Kapellmusicus oder Kapellist 545.
Kapler, Karl Benjamin 545.
Kapp, Christian 545.
Kapp, F. Karl 545.
Kappe, s. Hut und Gedackt 545.
Kappeler, N. 545.
Kappeler, Johann Nepomuk 545.
Kaps, Ernst (Karl Wilhelm) 545.
Kapsberger, Johann Hieronymus 546.
Karaklausithyron 546.
Karauschek 546.
Karelin, Sila Dementiewitsch 547.
Kargel, Sixtus 547.
Karger, Friedrich Wilhelm Aloys 547.
Karl der Grosse 547.
Karl V. 548.
Karl VI. 548.
Karl Eugen 548.
Karl, Bernhard Peter 549.
Karl, Johann Gottlieb 549.
Karna 549.
Karnati 549.
Karneia oder Karnia 549.
Karne pharah 549.
Karow, Karl 550.

Staats-bibliothek Bamberg

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

SBB013401337283

CASPAR LESS
BAMBERG

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mendel, Hermann / Mendel, Hermann, / Reißmann, August,

Musikalisches Conversations-Lexikon eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften ; für Gebildete aller Stände

Bd.: 5

Berlin 1875

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.mus.o.2(5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11727262-5